Petrarca e petrarchismo

Capitoli di lingua, stile e metrica

Andrea Afribo

Carocci

Petrarca e petrarchismo: due stagioni cruciali della nostra storia letteraria passate al vaglio dell'analisi linguistica e stilistica. Alla base del libro alcune domande: regge ancora il famoso verdetto continiano di "monolinguismo" petrarchesco? Il verso dei *Fragmenta* è solo «mollezza» e «olio soavissimo», come scriveva Leopardi? E il petrarchismo cinquecentesco, un codice serenamente condiviso o un affascinante campo di tensioni?

Grafica: Jumblies (Lussu)

Andrea Afribo insegna Storia della lingua italiana e Stilistica e metrica italiana presso la facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Padova. Tra le sue pubblicazioni: *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento* (Firenze 2001) e, per Carocci editore, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana* (1ª rist. 2007).

ISBN 978-88-430-4820-5

€ 25,30

Indice

Parte seconda
Petrarchismo

Premessa

Schedature, dati, singole idee e risultati soprattutto della prima parte di questo libro procedono (voglio sperarlo) da un'idea unica: ridare a Petrarca quel che è di Petrarca, risarcirlo di quello che la sua pressoché eterna *fortuna* gli ha tolto, oppure concesso marginalmente o con riserva. Si sa infatti bene come la sua «lezione fondamentale» nel lungo corso della lingua e della poesia italiana, di contro a quella «facoltativa e marginale» di Dante (sono parole di Dionisotti), abbia fatto di Petrarca un petrarchista, e abbia troppo addomesticato e grammaticalizzato la sua scrittura. Da tale ermeneutica istituzionale, un po' triviale e un po' perbene, sono anche derivati alcuni risvolti estremi ma significativi tra storia e cronaca mondano-culturale, che indicano un Petrarca addirittura sceso al rango di autore *pour le dames* – si pensi ai famosi ritratti cinquecenteschi di dame con petrarchini, al moltiplicarsi delle dedicatarie, alle seguenti parole di Rosaura, fanciulla goldoniana: «I sonetti del Petrarca sono tutti amorosi, ed io mi sono invaghita di quel bellissimo stile» (*Il poeta fanatico*, atto I, scena II). Ma non c'è neppure bisogno di forzare troppo la mano. Anche la storia della miglior critica, ragionevole ma parziale, ha creato effetti di deriva. Bembo, suo malgrado, ha prodotto stereotipi ipercorretti tramite Lodovico Dolce o Girolamo Muzio e altri. Gli stessi geniali *Preliminari* di Contini non sono del tutto innocenti, se da quelle pagine è uscita un'interpretazione francamente unidimensionale e ipostatizzata della lingua petrarchesca, troppo appunto monolingue e da Jockey Club, in assoluto o relativamente al genio dantesco, più ricco, inventivo e poliglotta. Da qui una serie concorde di analisi e responsi spesso disinvoltamente dogmatici e dunque solo parzialmente documentati: sul lessico e su tutto il sistema metrico-

formale dei *Fragmenta* – sul ritmo del verso (cfr. CAP. 1), sulla rima (cfr. CAPP. 2-3) o sulla sintassi. Proprio sulla fisionomia della frase petrarchesca – di cui questo libro non si occupa che di striscio – le conclusioni di uno studio di Giulio Herczeg (peraltro citate e avallate da Vitale, 1996, pp. 384-5) coincidevano grossomodo con formule quali *semplicità*, *compostezza*, *armonia*.

Non serve uno specialista per capire che sto parlando di una situazione critico-bibliografica ormai coperta, quasi del tutto, da uno strato di polvere, ma sottolineo il "quasi" e insieme la longevità di tale tradizione. È infatti solo da poco più di vent'anni, e con discreto ritardo rispetto alla critica dantesca, che la lingua e lo stile dei *Fragmenta* sono stati studiati con spirito moderno e scientifico, grazie in particolare a tutto Santagata, De Robertis (1983), Trovato (1979), Vitale (1996: senz'altro per la lingua, meno per lo stile dove è più conservatore), Tonelli (1999) e, perché no?, il collettivo Praloran (2003b), e grazie a un uso diverso della classica contrapposizione fra Dante e Petrarca, cioè non separando i due ma avvicinandoli dialetticamente. Ed è così che, disseppellito, il «vario stile» dei *Fragmenta* appare finalmente più «vario», più nevroticamente stratificato e complesso che solo semplice e soavissimo, più grave e persino aspro, persino violento, rivenendo alla luce quegli antagonismi interni diminuiti con il tempo e trascurati dal *mainstream* critico (nel 1965, quindi prima di Santagata, De Robertis ecc., il poeta Giovanni Raboni non poteva che stupirsi davanti alla rima di *RVF* 88,8 – «segni ch'i' presi a l'amoroso intoppo»: «una parola così forte [...] che mi ha colpito»). A tali studi appena citati questo mio libro intende (o pretende di) accodarsi, arricchendoli, mi auguro, di nuovi punti di vista e occasioni di analisi.

Di fatto l'idea di un Petrarca "diverso", «non rifritto, libero e non servile», avrebbe detto Crescimbeni, meno monocorde e, diciamo così, meno petrarchista, era già nelle migliori menti del petrarchismo cinquecentesco, tanto in sede critica che nei versi loro: in Minturno, Tasso, Della Casa e nello stesso Bembo. E questo basti come viatico per la lettura della seconda parte del volume.

Ringrazio chi negli anni ha discusso con me gli argomenti del libro: in particolare Pier Vincenzo Mengaldo e Arnaldo Soldani che con generosità e pazienza hanno letto queste pagine. Con loro ringrazio gli altri amici del Gruppo padovano di stilistica, nonché fondatori della rivista "Stilistica e

Metrica italiana", nonché autori di Praloran (2003b), ovvero Sergio Bozzola, Stefano Dal Bianco, Andrea Pelosi, Marco Praloran. Grazie anche a Simone Albonico, Gino Belloni, Stefano Carrai, Marco Girardi della Biblioteca Civica di Verona, Claudio Giunta, Ivano Paccagnella, Alessandro Tedeschi Turco e Paolo Trovato.

Il CAP. 1 è inedito; gli altri, qui in parte riscritti e aumentati nella sostanza, sono usciti nell'ordine: CAP. 2 in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei* Fragmenta, Antenore, Padova 2003, pp. 531-618; CAP. 3 in "Stilistica e Metrica italiana", II, 2002, pp. 1-45; CAP. 4 in "Per Leggere. I Generi della Lettura", III, 2003, pp. 130-51; CAP. 5 in "Lingua e Stile", XXXVIII, 2003, 1, pp. 87-100; CAP. 6 in "Stilistica e Metrica italiana", VII, 2007, pp. 131-60 (e in versione ridotta in S. Carrai, a cura di, *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore. Atti del Convegno: Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007).

Parte prima

Petrarca

I

Note sulla versificazione petrarchesca

1. Sul verso dei *Fragmenta* così si esprimeva Mario Casella (1924, p. 42): «il verso dantesco [...] è una creazione così personale che paragonato al verso del Petrarca – termine fisso e cristallizzazione tipica dell'endecasillabo italiano – rivela differenze strutturali profonde». Ma se l'endecasillabo petrarchesco è «termine fisso» e «cristallizzazione», logica vuole che lo sia di un precedente affatto simile, dunque di quello siciliano o guittoniano o, a maggior ragione, di quella poesia *al di là* del «nodo» di dantesca memoria, la poesia stilnovista. Verificare entro questa cruciale diacronia la natura del verso petrarchesco avrà come risultato non la conferma ma l'incontrovertibile smentita della diagnosi di Casella. Si prenda dunque un sonetto di Guinizzelli:

Ch'eo cor avesse, mi potea laudare	2ª-4ª-8ª-10ª
avante che di voi foss'amoroso,	2ª-6ª-10ª
ed or è fatto, per tropp'adastare	2ª-4ª-7ª-10ª
di voi e di me, fero ed argoglioso,	2ª-5ª-6ª-10ª
che subitore me fa isvariare	4ª-7ª-10ª
di ghiaccio in foco e d'ardente geloso;	2ª-4ª-7ª-10ª
tanto m'angoscia 'l prefondo pensare	1ª-4ª-7ª-10ª
che sembro vivo e morte v'ho nascoso.	2ª-4ª-6ª-10ª
Nascosa morte porto in mia possanza,	2ª-4ª-6ª-10ª
e tale nimistate aggio col core	2ª-6ª-7ª-10ª
che sempre di battaglia me menaccia;	2ª-6ª-10ª
e chi ne vol aver ferma certanza	4ª-6ª-7ª-10ª
riguardimi, se sa legger d'amore,	2ª-6ª-7ª-10ª
ch'i' porto morte scritta ne la faccia	2ª-4ª-6ª-10ª.

In sintesi e attenendomi solo agli aspetti fondamentali: undici versi hanno, ciascuno, quattro accenti, il resto appena tre, da cui risulta

una densità media pari a 3,8 accenti per verso. Solo uno, il primo, nel secondo emistichio ha un accento di 8ª, mentre per tutti gli altri l'accento risolutivo di 10ª giunge dopo un vuoto di ictus notevole (6ª-10ª o 7ª-10ª). Lo schema ritmico prevalente è quello dattilico di 4ª-7ª, come di consueto responsabile di una scansione bipartita dell'unità versale, senza sfumature e svolazzi, meccanica ed elementare. E se si lascia Guinizzelli e si considera un campione che «sembra scritt[o] ieri» (Contini, 1947, p. 161), i risultati non cambiano:

Tanto gentile e tanto onesta pare	1ª-4ª-8ª-10ª
la donna mia quand'ella altrui saluta,	2ª-4ª-6ª-8ª-10ª
ch'ogne lingua deven tremando muta,	3ª-6ª-8ª-10ª
e li occhi no l'ardiscon di guardare.	2ª-6ª-10ª
Ella si va, sentendosi laudare,	1ª-4ª-6ª-10ª
benignamente d'umiltà vestuta;	4ª-8ª-10ª
e par che sia una cosa venuta	2ª-4ª-7ª-10ª
da cielo in terra a miracol mostrare.	2ª-4ª-7ª-10ª
Mostrasi sì piacente a chi la mira,	1ª-6ª-10ª
che dà per li occhi una dolcezza al core,	2ª-4ª-8ª-10ª
che 'ntender no la può chi no la prova:	2ª-6ª-10ª
e par che de la sua labbia si mova	2ª-7ª-10ª
un spirito soave pien d'amore,	2ª-6ª-8ª-10ª
che va dicendo a l'anima: Sospira	4ª-6ª-10ª.

Qui infatti la densità media è fatalmente quasi la stessa, anzi più bassa (3,6), l'endecasillabo di 4ª-7ª non sembra conoscere crisi (con meccanica *repetitio* di parole, sintassi e ritmo: «e par che sia una cosa venuta», «e par che de la sua labbia si mova»), così come è indiscussa una quota standard di versi solcati da ampie zone atone (vv. 4, 6, 9, 14). Seguendo Casella ci si dovrebbe dunque aspettare che l'impianto prosodico di un qualsiasi sonetto petrarchesco continui, «cristallizz[i]» appunto, quanto rilevato nei nostri due sonetti. Petrarca dunque:

RVF 7

La gola e 'l sonno e l'otiose piume	2ª-4ª-8ª-10ª
ànno del mondo ogni vertù sbandita,	1ª-4ª-5ª-8ª-10ª
ond'è dal corso suo quasi smarrita	2ª-4ª-6ª-7ª-10ª
nostra natura e vinta dal costume;	1ª-4ª-6ª-10ª
et è sì spento ogni benigno lume	2ª-4ª-5ª-8ª-10ª

del ciel, per cui s'informa humana vita, 2ª-4ª-6ª-8ª-10ª
che per cosa mirabile s'addita 3ª-6ª-10ª
chi vòl far d'Elicona nascer fiume. 3ª-6ª-8ª-10ª
  Qual vaghezza di lauro, qual di mirto? 3ª-6ª-8ª-10ª
Povera et nuda vai philosophia, 1ª-4ª-6ª-10ª
dice la turba al vil guadagno intesa. 1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
  Pochi compagni avrai per l'altra via: 1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
tanto ti prego più, gentile spirto, 1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
non lassar la magnanima tua impresa 3ª-6ª-9ª-10ª.

E invece così non è ma, al contrario, ciò che è la normalità nei due campioni duecenteschi qui è eccezione, e viceversa. La densità accentuale è salita sensibilmente (4,4: quasi un accento in più), infittendo e increspando proprio quello spazio, il secondo emistichio, che in Guinizzelli o in Dante risultava più o meno vuoto e inerziale. Per imprimere tensione alla quiete di tale sede, di fatto scorrevole senza impuntature e melodicamente calante senza sorprese, Petrarca si serve dell'accento di 8ª – per nove volte contro una sola nel sonetto di Guinizzelli. Se poi la somma di accenti di questo testo è superiore ai due sonetti di Guinizzelli e Dante, lo si deve alla scelta di puntare, con convinzione e come mai prima, sulla figura del contraccento (qui in quattro versi), e con quest'acme ritmica prolungata – quasi un effetto di sincope – eludere la sequenza sacra del *battere* e del *levare*, del tempo forte e del tempo debole. È poi importante notare dove questa figura si realizzi, cioè non solo nelle sedi già collaudate, ma poco, dalla tradizione, come quella di 6ª-7ª, ma anche altrove, ad esempio in 4ª-5ª come qui nei secondi versi delle due quartine, con evidente ricerca di simmetria. Infine, dalla mappa ritmica di questo sonetto scompare lo schema dattilico di 4ª-7ª.

Siamo dunque di fronte non certo a una «cristallizzazione», ma senz'altro alla destabilizzazione di una storia ritmica affermata. Quanto risulta da questa breve analisi è estensibile *in toto* al panorama complessivo, come emerge chiaramente dai dati di Praloran (2003a), che visualizzano un sistema petrarchesco affatto nuovo, che emargina drasticamente gli individui tipici di un passato recente e mette al centro figure ritmiche un tempo poco sfruttate, ovvero più cariche di accenti, o marcate da inedite sequenze tonica-atona ecc.

2. All'interno di tale assetto generale è possibile riconoscere alcuni spostamenti e sostituzioni che più direttamente di altri si configurano come una provocazione diretta, frontale, contro i predecessori e i loro comportamenti metrici. Si consideri la figura del verso bipartito, segnato cioè da una cesura che distingue o contrappone – per motivi semantici, sintattici ecc. – i due emistichi. Prima di Petrarca il tenore ritmico di questi versi è fissato quasi esclusivamente dal pattern dattilico, e quasi sempre con una isocrona quanto elementare distribuzione dei quattro accenti totali, due per emistichio:

GUINIZZELLI		
6,6	ched oltre 'n parte lo taglia e divide	2ª-4ª-7ª-10ª
6,7	parlar non posso, ché 'n pene io ardo	2ª-4ª-7ª-10ª
12,2	degna di laude e di tutto onore	1ª-4ª-7ª-10ª
13,2	ch'i' cangi core, volere o maniera	2ª-4ª-7ª-10ª
16,8	che pur lo stringe e di forza lo spoglia	2ª-4ª-7ª-10ª

CAVALCANTI		
2,2	e ciò che luce od è bello vedere	2ª-4ª-7ª-10ª
6,10	alto e gentile e di tanto valore	1ª-4ª-7ª-10ª
6,13	a l'alma trista, che parl'in dolore	2ª-4ª-7ª-10ª
8,11	fatto di rame, o di pietra o di legno	1ª-4ª-7ª-10ª
12,6	m'apparve allor, sì crudel e aguta	2ª-4ª-7ª-10ª

DANTE[1]		
VN 7,9	mi pose in vita sì dolce e soave	2ª-4ª-7ª-10ª
VN 16,11	vegno a vedervi, credendo guerire	1ª-4ª-7ª-10ª
VN 19,44	come esser pò sì adorna e sì pura	1ª-4ª-7ª-10ª
VN 19,59	Or t'ammonisco, perch'io t'ho allevata	1ª-4ª-7ª-10ª
VN 19,67	solo con donne o con omo cortese	1ª-4ª-7ª-10ª
VN 26,8	di gentilezza, d'amore e di fede	4ª-7ª-10ª
VN 39,3	li occhi son vinti, e non hanno valore	1ª-4ª-7ª-10ª

CINO		
8,10	istar tra voi, e veder lo cor meo	2ª-4ª-7ª-10ª
10,13	che sta a rischio, se campi o se pera	2ª-4ª-7ª-10ª
17,3	l'anima mia, la qual prese del core	1ª-4ª-7ª-10ª

1. La numerazione si riferisce ai capitoli dell'ed. De Robertis (1984).

22,2 piangendo va da madonna e da Amore 2ª-4ª-7ª-10ª
23,4 Del mio tormento e de l'atto sdegnoso 4ª-7ª-10ª
34,15 l'asalto agli occhi, e al corpo e al core 2ª-4ª-7ª-10ª
35,7 mort'è del core e de l'alma dolore 2ª-4ª-7ª-10ª.

Ora, se la «dicotomia del verso» è una figura particolarmente cara a Petrarca, intrinseca alla sua mappa psichica e al suo sistema di «antitesi in potenza» (io/non-io, interno/esterno, Laura amica o nemica ecc.: Contini, 1951, p. 179), è pure vero che il modo sintetico della dicotomia è costretto a convivere e a scontrarsi con un'altra fissazione dei *Fragmenta*, quella della pluralità, della moltiplicazione delle sostanze e della loro frammentazione. Ne deriva che la linearità dell'abituale schema dattilico sia o complicata da un contraccento di 6ª, oppure rimpiazzata da sequenze più dense quale quella giambica, come qui ad esempio:

128,62 che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo 2ª-4ª-6ª-8ª-10ª
162,5 schietti arboscelli et verdi frondi acerbe 1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
223,12 vien poi l'aurora et l'aura fosca inalba 2ª-4ª-6ª-8ª-10ª,

dove la bipartizione appare segnata da una tensione maggiore, distribuita su più fuochi ritmico-semantici, più asimmetrica e contrastata – cioè più veloce il primo emistichio, più lento il secondo (rispettivamente a due e a tre accenti). E ancora, nei suddetti esempi, a ispessire ulteriormente la corporeità del verso, così da rallentarne l'esecuzione, coopera una testura fonica particolarmente elaborata e densa. Nel terzo esempio il verso è calibrato sulla dialettica fra le toniche /o/ e /a/, e si avvita sulla figura etimologica paronomastica *aurora-aura*. Oppure, nel primo, sarà facile notare la drastica *reductio* sulla vocale /e/, che occupa ben quattro delle cinque sedi di ictus; ed è poi notevole che il sintagma «schietti arboscelli» espone un comune fonema geminato, e che la sequenza finale è scandita dalla enfatica e autoritaria *repetitio* della vibrante, variamente implicata.

Un secondo aspetto, che suggella in modo lampante la distanza di Petrarca dal mondo duecentesco e *in primis* stilnovista (a dispetto di diagnosi famose), è il fatto che quanto resta di una ritmica evidentemente duecentesca nei *Fragmenta* spesso coincide con forme o parole altrettanto "duecentesche". Ne deriva che tali versi hanno il sa-

pore della citazione, e non possono che spiccare come delle *enclaves* all'interno di una geografia ormai diversa. È ad esempio il caso dei soliti endecasillabi di 6ª-10ª o dattilici, nei quali non è raro trovare:
a) polisillabi "ideologici" a suffisso ADE o ATE, tanto in clausola:

70,49 ch'i' volsi inver' l'angelica beltade
326,9 ché l'altro à 'l cielo, et di sua chiaritate
29,5 d'arbitrio, et dal camin di libertade
29,47 conserva verde il pregio d'onestade
313,11 che meritò la sua invicta honestate
315,8 mie pene acerbe sua dolce honestade
325,95 li occhi pien di letitia et d'onestate
351,6 con somma cortesia somma honestate
346,4 piene di meraviglia et di pietate
315,5 Già incominciava a prender securtade
366,41 che per vera et altissima humiltate,

quanto dentro il verso:

37,111 ov'alberga Honestate et Cortesia
38,10 spegne o per humiltate o per argoglio
338,5 Cortesia in bando et Honestate in fondo
186,11 novo fior d'onestate et di bellezze;

b) avverbi con uscita in *-mente*, specialmente in rima:

1,13 e 'l pentersi e 'l conoscer chiaramente
141,10 e so ch'i' ne morrò veracemente
141,12 ma sì m'abbaglia Amor soavemente
249,5 i' la riveggio starsi humilemente
268,50 che sona nel mio cor sì dolcemente
292,1 Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente
295,1 Soleano i miei penser' soavemente
337,7 vedeva a la sua ombra honestamente,

ma non solo:

2,13 ritrarmi accortamente da lo strazio
101,3 et che rapidamente n'abandona
202,3 che 'nvisibilmente i' mi disfaccio

258,2 ver' me sì dolcemente folgorando
269,13 com perde agevolmente in un matino
362,10 pregando humilemente che consenta.

Così la seguente terna endecasillabica che prelevo dalle terzine di *RVF* 12:

v. 10	ch'i' vi discovrirò de' mei martiri	1ª-6ª-10ª
v. 12	et se 'l tempo è contrario ai be' desiri	3ª-6ª-10ª
v. 14	alcun soccorso di tardi sospiri	2ª-4ª-7ª-10ª,

nella quale la terna di rimanti – «martiri», «desiri» e «sospiri» – coincide integralmente con quelli delle terzine del guinizzelliano *Vedut'ho la lucente stella diana*, o con quelli del canto dantesco di Paolo e Francesca, ovvero il più produttivo per Petrarca e trecentesco sì, ma notoriamente rivolto all'orizzonte duecentesco. Infine il secondo endecasillabo della nostra terna deve non poco a «Se mercé fosse amica a' miei disiri», *incipit* di un sonetto cavalcantiano. Le schede possono infine riservare ulteriori casi di affinità elettive più o meno marcate fra ritmo duecentesco e forme verbali, le quali hanno conosciuto una stagione non unica ma forse irripetibile proprio nel Duecento, cortese o stilnovista che sia. Intendo parole come *allegrezza* («celando l'allegrezza manifesta»: 102,3), *meraviglia* («ch'avanza tutte l'altre meraviglie»: 127,75), *leggiadria* («da lei vien l'amorosa leggiadria»: 13,12, da confrontare immediatamente con «distrutta hai l'amorosa leggiadria» di VN VIII, 16).

A fugare o quantomeno a diminuire il sospetto di casualità degli esempi riportati e discussi o, viceversa, di una loro truistica necessità varrà constatare che anche ad altri livelli dei *Fragmenta* il Duecento sembra procuratamente trattato come oggetto desueto, reliquato, come sistema non coevo ma estraneo a quello petrarchesco – cosicché di questa mentalità generale il livello prosodico viene a essere una declinazione particolare. Si pensi al caso tanto famoso quanto discusso in cui l'unica occorrenza di rima siciliana nei *Fragmenta* (*altrui* : *voi*) si situa proprio in un sonetto platealmente arcaico come il 134; o a quella quasi perfetta ricostruzione d'epoca che è la ballata 63, ovvero un metro molto meno petrarchesco che duecentesco-stilnovista, nel quale l'autore rispolvera per il ritornello una se-

quenza rimica d'aura duecentesca come ORE-ENTE (cfr. *infra*, pp. 119-22), oppure parole e concetti indimenticabili come «Volgendo gli occhi», «pietà vi mosse», «benignamente / salutando», e versi come «et de la voce angelica soave», cioè un endecasillabo con ampio spazio atono tra cesura e chiusura (4ª-6ª-10ª). E si tenga conto, infine, di come venga gestita una rima intensamente stilnovista come ILE – ma per questa discussione cfr. PAR. 2.4.

3. Ma senza scomodare livelli extraprosodici si può pensare che tutti i ritmi in voga nel Duecento, e non solo alcune loro pregnanti attualizzazioni, suonino diversi, non siano più gli stessi una volta assunti nei *Fragmenta*, se complessivamente diverso è l'ambiente metrico-prosodico che li accoglie, e se mutata è la loro frequenza. Si considerino ancora una volta gli endecasillabi di 6ª-10ª, che risultano il tipo ritmico più apertamente messo in questione dalla svolta petrarchesca. Tale modulo (beninteso puro, senza l'interferenza del contraccento di 7ª) è usato da Guinizzelli una volta ogni due endecasillabi, da Cavalcanti 43 volte su 100, 38 dal Dante della *Vita nuova*, 44 da Cino, ma solo 23 da Petrarca – e si tenga presente che nemmeno le due canzoni petrose (cioè due riferimenti imprescindibili per la nuova poesia petrarchesca) arrivano a tanto: 38% *Io son venuto*, 30% *Così nel mio parlar*. Ancor più netti sono i divari relativi agli endecasillabi semivuoti nel primo emistichio (1ª-6ª o 2ª-6ª): contro il risicato 8% petrarchesco la poesia precedente si allinea su una quota media tra il 15 e il 13%. E qui si apra una parentesi. Se si eccettuano le prevedibili resistenze dei coevi e dei posteri immediati (Sennuccio, Beccari ecc., ancora legati a cadenze tradizionali), il cambio di rotta petrarchesco imposterà il gusto medio a venire, il quale non ammetterà più endecasillabi così ritmicamente rarefatti, di fatto costruiti – va da sé – su parole lunghe oltre il trisillabo con dunque tutto un inevitabile dispendio di sillabe atone. Così ad esempio Francesco Saverio Quadrio (*Ragione d'ogni poesia*, vol. I, p. 704), sulla scia di tutta una trattatistica concorde (da Bembo a Minturno a Ruscelli):

i versi, che sono tessuti di lunghe, e per conseguenza di poche voci, riescono fiacchi, smunti, e prosaici. La ragione è, perché dall'essere le parole di troppa lunghezza, ciò ne conseguita che l'accento venga troppo di rado a sentirsi, e quindi che il verso abbia pochissima sonorità.

Con questi numeri, l'endecasillabo a pochi accenti è nei *Fragmenta* cosa del tutto diversa da come era nei testi lirici duecenteschi: non più regola, diventa eccezione, variazione, sfondo di contrasto. Lo conferma Dal Bianco (2003, p. 281), il quale nota ad esempio come l'endecasillabo di 1ª-6ª diventi «protagonista di casi particolari», e sia dunque trattato con i guanti, tendenzialmente evitato nei luoghi esposti di attacco e di chiusa perché appunto «troppo marcat[o]» (ivi, p. 332) – e uguale destino spetta all'endecasillabo dattilico. Ma a rilevare la funzione di scarto di questo tipo di versi nei *Fragmenta* aveva già pensato per tempo la trattatistica cinquecentesca, Ruscelli (*Del modo di comporre*, p. 17) ad esempio che, stigmatizzandone l'uso indifferenziato, ne consigliava una pratica parca e mirata («con un gran giudicio») affinché il poeta potesse creare un effetto di «dissonanza», una sorta di *ponte modulante* preparatorio alla «cadenza» risolutiva, e questo sull'esempio dei «perfetti musici» ma anche, appunto, di Petrarca:

per farla [la cadenza] tanto più notabile, e tanto più vaga, come mirabilmente fece Petrarca in quelli *O aspettata in ciel beata e bella / Anima che di nostra umanitade / Vestita vai, non come l'altre carca*. Ove si vede, che per far tanto più speciosa ed illustre quella chiusura di così bella sentenza, che con sì artificiosa maniera, e con sì perfetto numero teneva preparata, le fece precedere quel verso, il qual passo va tutto piano, ed umano, com'è la sentenza stessa. E questo avvertimento si troverà quasi sempre tenuto da quello, e da ogni altro giudizioso e perfetto Scrittore che ben saprà conoscerlo o imitarlo. Non restando di dire, che non solo in corso di sentenza, o di circonduzione, e di periodi, ma ancora nella finita posatura di sentenza, e di periodi, si troveranno versi in buoni Scrittori con tali voci intere, e finite per entro e nel fine; e questo sarà, o perché in tali voci ad essi non sarà paruto necessario l'altezza e la pienezza del numero, o ancora vi averanno procurato studiosamente l'umiltà o la languidezza.

Non si pensi ovviamente alla canzone 28 citata da Ruscelli come a un fatto più o meno isolato, e che allegare casi analoghi – ad esempio 204,1-2: «Anima, che diverse cose tante / vedi, odi et leggi et parli et scrivi et pensi» (1ª-6ª-8ª-10ª *vs* 1ª-2ª-4ª-6ª-8ª-10ª) – sia difficile. Non si pensi cioè alla pratica della «dissonanza» come a qualcosa di letteralmente eccezionale, perché il 23% di endecasillabi con finale di 6ª-10ª non è certo una quota infima. Ridimensionato ma non azze-

rato, questo tipo di endecasillabo è infatti in grado di rappresentare nei *Fragmenta* un contrappunto serio, cioè non inerme né puramente ornamentale, una risorsa non saltuaria di tensione fra tempi lenti e veloci, gravi e spigliati, che attualizza *sub specie* ritmica la leggendaria vocazione alla *varietas* del sistema petrarchesco. Sia chiaro tuttavia, per non andare troppo in là con l'immaginazione, che il "vario ritmo", con il suo potenziale rischio d'entropia, è fatto però passare per la porta stretta del classicismo petrarchesco, e costretto a obbedire alla sua richiesta di costanti e di un superiore equilibrio. Per il nostro caso, cioè per il concertato di tempi lenti e veloci, Dal Bianco (2003, pp. 256-7) segnala infatti la tendenza degli endecasillabi a tre soli ictus o privi di scontri d'arsi a occupare «il secondo verso di fronte e sirma» di un sonetto (vv. 2 e 10), assumendo pertanto «il ruolo strutturale di controbilanciare la lentezza degli attacchi in pos[izione] 1 e pos[izione] 9». Ma se la pluralità ritmica diventa legge tendenziale è pure vero che è legge non chiusa ma aperta alla dinamica del testo, e in grado di assecondare duttilmente la natura pragmatica della comunicazione, di una scrittura che è anche parlato («et parli, et scrivi et pensi»: RVF 204,2), e che dunque vive di momenti forti e deboli, di focalizzazione e di transito, interconnessi l'uno all'altro. Così ancora Dal Bianco (2003, pp. 256-7): «la variazione ritmica funge da supporto dinamico al ristagno del senso, alleggerendo il profilo sintattico, che particolarmente in pos[izione] 2 registra uno dei suoi tipici momenti di transizione, impersonati da espressioni circostanziali, incidentali o comunque non essenziali allo sviluppo del periodo».

4. Garantita una gestione "ordinaria" e stabile, insomma una figura dominante nella quale si attualizza la varietà ritmica, non si escludono però casi particolari. Petrarca ad esempio, riducendo al massimo lo spazio entro cui far agire la variazione ritmica, può accostare velocità e lentezza nel brevissimo spazio di uno stesso verso. Lo si vede negli endecasillabi con il primo emistichio di 1ª e 6ª: se il poeta del Duecento, compresi il Dante delle *Rime* o Cino da Pistoia, tende a replicare almeno tre volte su dieci anche nella seconda parte il medesimo spazio atono – producendo pertanto un endecasillabo di 1ª-6ª-10ª –, Petrarca preferisce invece nove volte su dieci opporre una seconda sequenza più ponderosa e nervosa, cioè accostando alla 6ª

un ictus di 7ª, oppure aggiungendo un accento di 8ª. In molti casi, poi, è la stessa sesta posizione a essere enfatizzata da una parola o tronca o apocopata. Qualche esempio:

16,1	Movesi il vecchierel canuto et biancho	1ª-6ª-8ª-10ª
53,89	fàmisi perdonar molt'altre offese	1ª-6ª-7ª-10ª
102,13	facciol, perch'i' non ò se non quest'una	1ª-6ª-8ª-10ª
128,104	Piacciavi porre giù l'odio et lo sdegno	1ª-6ª-7ª-10ª
167,11	l'anima al dipartir presta raffrena	1ª-6ª-7ª-10ª
207,19	vissimi, ché né lor né altri offesi	1ª-6ª-8ª-10ª
333,12	Piacciale al mio passar esser accorta	1ª-6ª-7ª-10ª
362,9	Menami al suo Signor: allor m'inchino	1ª-6ª-8ª-10ª.

Talvolta – ed è il secondo e ultimo caso particolare su cui mi fermo – la *varietas* ritmica non segue del tutto un profilo melodico normale, ma sembra invece aderire a una sceneggiatura peculiare del singolo testo, a una sua propria organizzazione del senso:

RVF 12

Se la mia vita da l'aspro tormento	4ª-7ª-10ª
si può tanto schermire, et dagli affanni,	3ª-6ª-10ª
ch'i' veggia per vertù de gli ultimi anni,	2ª-6ª-8ª-10ª
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,	1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,	3ª-4ª-6ª-7ª-10ª
et lassar le ghirlande e i verdi panni,	3ª-6ª-8ª-10ª
e 'l viso scolorir che ne' miei danni	2ª-6ª-10ª
a llamentar mi fa pauroso et lento:	4ª-6ª-8ª-10ª
pur mi darà tanta baldanza Amore	1ª-4ª-5ª-8ª-10ª
ch'i' vi discovrirò de' mei martiri	1ª-6ª-10ª
qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;	1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,	3ª-6ª-10ª
non fia ch'almen non giunga al mio dolore	2ª-4ª-6ª-10ª
alcun soccorso di tardi sospiri	2ª-4ª-7ª-10ª.

Il sonetto è contrassegnato in tutti i suoi quattordici versi da una trama ritmica non uniforme e stabile. In particolare la fronte è eccezionalmente aperta da un endecasillabo veloce (e per di più di 4ª-7ª-10ª) cui fa seguito un v. 2 altrettanto veloce, dopodiché la densità accentuale comincia a crescere. Il risultato è una fronte ritmicamente cre-

scente e decrescente, con picco ritmico ai vv. 4-5. La domanda è: esiste una relazione tra questa figura del significante ritmico e la progressione del senso di questo testo?

Ora, a me pare intanto che la bassa densità ritmica dei vv. 1-3 corrisponda al loro basso coefficiente figurale. La formulazione del messaggio non scarta infatti da una logica normale, è priva di valori connotativi e, se si eccettua l'epifrasi «et dagli affanni» (potenziale inizio di un cumulo subito abortito), non indugia nei particolari. L'economia di mezzi favorisce la velocità che, a sua volta, è «favorevole al ragionamento» (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 2001, p. 152): è dunque un inizio più logico che lirico. Ma tutto cambia a partire dal v. 4, a partire cioè dall'inciso allocutivo *donna*. Scopriamo così che il soggetto non sta parlando a se stesso o a una totalità indifferenziata, ma a Laura. La svolta è marcata dalla *variatio* ritmica, ovvero: diversamente dagli endecasillabi precedenti il v. 4 ha cinque ictus anziché tre o quattro, ha l'attacco in 1ª, che batte su una vocale prima sempre evitata, la /o/ di *donna* – e di «vostr'occhi». Insomma, il contatto con Laura irretisce e inquieta il soggetto e dunque il testo. Da qualcosa di paragonabile a un "sommario", che sembra scorrere lungo i binari emotivamente controllati di un ragionamento, si passa, bruscamente, a una situazione caratterizzata da una fondamentale espansione della descrittività, giusta l'intensificarsi e il nevrotizzarsi della percezione soggettiva. È il momento della connotazione, il che significa il primo piano anziché lo sfondo, il cumulo di particolari concreti anziché un iperonimo astratto o poco più. Così ecco le sineddochi degli occhi, dei capelli o del viso, le metonimie delle ghirlande e dei panni, o le metafore (il «lume», l'«oro» e l'«argento»). Da qui una temporalità lenta e ritardata, fotogramma per fotogramma, sia per chi scrive, che vi indugia masochisticamente, sia per chi legge. Il vertice lirico e nevrotico di tale scena (e dell'intero sonetto), preparato appunto dal v. 4 («aNNi, / DoNNa, De be' vostr'occhi»), è occupato dai vv. 5-6, eccezionalmente densi di ictus e di groppi fonici. E proprio da questi versi è prodotta una pulsione del suono che si estende a tutta la seconda quartina, i cui nuclei forti – $_5$*d'oro fin* : $_7$*scolorir* e $_6$*lassar* : $_8$*llamentar* – ritagliano uno schema alternato interno che si somma e si oppone a quello abbracciato delle rime esterne. Il decrescendo accentuale corrisponde poi a una naturale stabilizzazione emotiva.

Ma la possibilità di stabilire un nesso fra la situazione psicologica e l'aspetto ritmico-formale si ripete negli altri due endecasillabi fortemente marcati del sonetto. Al v. 9 (1ª-4ª-5ª-8ª-10ª) cade l'apodosi, si scarica cioè tutta la tensione accumulata dalla protasi, fra le più lunghe e intricate dei *Fragmenta*; ed è un'apodosi "vitale" che contrasta con le sue premesse disforiche: il «pur» sta per un "nonostante tutto questo", la «baldanza» contro la "paura" ecc. Infine il v. 10, veloce, fa da ponte alla cadenza solenne del successivo, altro momento di focalizzazione patetica: non più sull'oggetto d'amore ma sul tempo d'amore. La "lentezza" della clausola endecasillabica e il fermarsi su ciascun elemento verbale trascrivono la percezione soggettiva: tramite l'*enumeratio* (dunque *amplificatio*) delle parti del tempo totale d'amore e mediante la loro disposizione a *climax* – sì «gli anni», ma poi «i giorni» e persino le «ore» ricordati e annotati con maniacale precisione – quel tempo totale è ancora più lungo, ancora più drammatico e intenso[2].

5. È una prosodia, quella petrarchesca, contemporanea ad altre trasformazioni della scrittura lirica, trasformazioni che complicano, surriscaldandolo, il medium linguistico: in assoluto e ancor più nel confronto con la tradizione lirica non "plebea" del secolo precedente. Rispetto a questa, ad esempio, anche a occhio nudo (a un occhio in ogni caso libero da dogmi critici) la sintassi e la retorica dei *Fragmenta* appariranno molto più artificiose e complesse – e i lavori di Tonelli (1999) e Soldani (2003) hanno confermato definitivamente tale impressione. Così, mi ripeto, senz'altro più densa è la testura fonica, non solo perché sono di più rispetto a prima i momenti "speciali", ovvero allitterazioni complesse o cortocircuiti paronomastici, ma anche perché è la stessa ordinaria amministrazione della catena dei fonemi a risultare più attorcigliata e meno spigliata. L'aumento di credito dato alla sinalefe o all'apocope – come dimostra Brugnolo (2003) – fa sì che diminuisca sensibilmente la sequenza standard di finale di parola in vocale e inizio di parola in consonante, e dunque aumentino gli iati o gli scontri consonantici nella catena interverbale[3].

2. Per ulteriori osservazioni su questo sonetto cfr. *infra*, pp. 148-50.

3. Aumento contemporaneo a una crescita veramente significativa delle desinenze rimiche in consonante (cfr. in generale CAP. 2).

Ora, proprio l'uso marcato di sintassi, retorica e relazioni di suono è alla base degli effetti di intensificazione percettiva e di rallentamento elocutivo propri del verso petrarchesco. La loro tensione è tensione ritmica, e la loro varietà di soluzioni è immediatamente varietà prosodica. Sfogliando il repertorio di scansione di Praloran e Soldani (2003) emerge un sistema, quello dei *Fragmenta*, in cui l'accento non si dà una volta per tutte ma cambia, cambiando i modi del discorso. E la *variatio* è più petrarchesca che duecentesca. La visione di qualche caso particolare lo potrà confermare.

Ausiliari o servili mono- o bisillabici Sono di norma atoni ma acquistano un ictus personale se collocati all'interno di un ordine marcato, o dall'iperbato o dall'anastrofe. Ovvero *ài* è ovviamente atono in «et altre mille ch'ài ascoltate et lette» (28,102), ma nella stessa canzone è tonico in «Tu ch' ài [...] / volte l'antiche et le moderne carte» (28,76-77); oppure *era* è atono in «non era giunto al mio viver prescritto» (120,11) ma tonico in «L'ultimo, lasso, de' miei giorni allegri, / [...] / giunto era, et facto 'l cor tepida neve» (328,1-3). Ora, siffatte perturbazioni dell'*ordo verborum* – benefattrici di ictus – sono minime in Guinizzelli o in Cavalcanti (rispettivamente 6 casi su 35 e 11 su 39), crescono in Cino (10 su 32), con individui notevoli come «lasso per gli occhi *ond'è la vertù vinta*» (26,6, corsivo mio), e diventano appunto una presenza pressoché strutturale nei *Fragmenta*, dove su 45 sintagmi verbali composti ben 20 risultano marcati.

"Onde" Su tale congiunzione è doveroso ricordare le osservazioni di Bembo (*Prose*, p. 139):

io lessi tra gli altri questi due versi primieramente scritti a questo modo: *Voi, ch'ascoltate in rime sparse il suono Di quei sospir, de' quai nutriva il core.* Poi come quegli che dovette pensare che il dire *De' quai nutriva il core* non era ben pieno, ma vi mancava la sua persona, oltra che la vicinanza di quell'altra voce *Di quei*, toglieva a questa, *De' quai*, grazia; mutò e fecene, *Di ch'io nutriva il core.* Ultimamente sovenutogli di quella voce, *Onde*, essendo ella voce più rotonda e più sonora per le due consonanti che vi sono, e più piena.

Questa «voce più rotonda e più sonora» rispetto al semplice *che* obliquo è di fatto una scoperta petrarchesca, che nei *Fragmenta* quasi mai

si sottrae a una ulteriore valorizzazione *sub specie* ritmica; quasi quattro volte su dieci (42 su 107) provoca infatti uno scontro di accenti:

3,7	secur senza sospetto; onde i miei guai	2ª-3ª-6ª-7ª-10ª
6,12	sol per venir al lauro onde si coglie	1ª-4ª-6ª-7ª-10ª
53,88	Ora sgombrando il passo onde tu intrasti	1ª-4ª-6ª-7ª-10ª
74,12	et onde vien l'enchiostro, onde le carte	2ª-4ª-6ª-7ª-10ª
124,6	d'ogni conforto, onde la mente stolta	1ª-4ª-5ª-8ª-10ª
127,70	lassando tenebroso onde si move	2ª-6ª-7ª-10ª
209,2	partendo onde partir già mai non posso	2ª-3ª-6ª-8ª-10ª
267,5	et oimè il dolce riso, onde uscìo 'l dardo	3ª-4ª-6ª-7ª-9ª-10ª
292,9	Et io pur vivo, onde mi doglio e sdegno	2ª-4ª-5ª-8ª-10ª
321,6	ov'è il bel viso onde quel lume venne	2ª-4ª-5ª-8ª-10ª
342,1	Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda	2ª-3ª-6ª-8ª-10ª.

La figura conosce una sua episodica anticipazione solo, e ancora, in Cino, in 7 casi su 27 occorrenze della congiunzione, con versi quasi petrarcheschi come «Amor con quel principio onde si cria» (91,25: 2ª-6ª-7ª-10ª), «la mente tua, onde tu ardi e gele» (144,4) ecc.

"Ogni" Come *onde* (ma si può comprendere anche *ove*) pure questo aggettivo bisillabico cominciante in vocale, dunque disponibile alla sinalefe, è in 50 casi su 185 occorrenze oggetto di una *mise en relief*, provoca insomma contraccento. Ho schedato appena 2 casi su 16 *ogni* in Guinizzelli, 2 su 24 in Cavalcanti, 9 su 97 in Cino. Come con *onde* anche qui, e non poche volte, Petrarca si premura di marcare lo iato e il contraccento con lo «scontro amichevole delle medesime vocali» (Minturno, *Arte poetica*, p. 323) e/o con la discontinuità sintattica; ad esempio:

	[...] trovo	
129,15	qualche riposo: ogni habitato loco	1ª-4ª-5ª-8ª-10ª
248,9	Vedrà, s'arriva a tempo, ogni vertute	2ª-4ª-6ª-7ª-10ª
266,1	Signor mio caro, ogni pensier mi tira	2ª-4ª-5ª-8ª-10ª
306,9	Così vo ricercando ogni contrada	2ª-6ª-7ª-10ª
	dinanzi, una colonna	
325,28	cristallina, et iv'entro ogni pensero	3ª-6ª-7ª-10ª.

Lessemi patetici o allocutivi Esempi sono *donna* o *lasso* all'interno di incisi. Pure qui si riscontra una precisa, cioè non saltuaria,

volontà petrarchesca di sottolineare anche ritmicamente la *fusée* patetica. Di nuovo, cioè, il groppo emotivo di un *lasso* è contemporaneo a un ribattimento di accenti e a una plurima impuntatura della linea di frase: «così, lasso, talor vo cerchand'io» (16,12); «cagion m'è, lasso, d'infiniti mali» (86,6); «qui cangiò 'l viso. In questi pensier', lasso» (112,13); «Or qui son, lasso, et voglio esser altrove» (118,9); «ch'anchor, lasso, m'infiamma» (270,18); «non, lasso, in me, che da sì lieta vita» (301,10). Niente di tutto questo in Guinizzelli, Cavalcanti o, prima, in Giacomo da Lentini, dove *lasso* è circondato da spazio atono, per cui la sua energia semantica non conosce intensificazione ritmica: Giacomo da Lentini: «Poi c'a me solo, lasso, / cotal ventura è data» (1,69-70); Guinizzelli: «Dolente, lasso, già non m'asecuro» (8,1). L'eccezione è, al solito, Cino con individui del genere di «Perché non dipartisti da me, lasso» (111,12); «fece la donna de lo mio cor, lasso» (124,7); «per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno» (131,14). Di conio petrarchesco è ancora la gestione marcata – 8 volte su 13 – dell'inciso allocutivo *donna*: «Del mio cor, donna, l'una et l'altra chiave» (63,11); «in questo stato son, donna, per voi» (134,14); «così me, donna, il voi veder, felice / fa in questo breve et fraile viver mio» (191,3-4); «I' nol posso negar, donna, et nol nego» (240,5).

Si potrebbe senz'altro proseguire, ma basterà ritornare con la mente a un dato cruciale dell'inizio, relativo alla densità accentuale, per pensare che ovviamente saranno di più, e molte di più nei *Fragmenta* rispetto a qualsiasi libro di lirica precedente, le possibilità di incontrare un verso come questo:

243,10 Deh fusse or qui quel miser pur un poco 2ª-4ª-6ª-8ª-10ª,

ovvero massimamente tardo e grave, l'opposto della scorrevolezza: perché la sinalefe «fusse or» non è tra le più "naturali", vista la scarsa coesione, ovvero prevedibilità, del sintagma; e perché la dominante monosillabica provoca un groviglio consonantico, tanto intricato quanto allitterante – *QUi-QUel miseR-puR*, *PUr-Un-Poco*. Così Minturno (*Arte poetica*, p. 339) sui monosillabi: «se pur due sene pongono insieme, o più, più ritardono il corso del dire»; e così Hegel (*Estetica*, p. 1135) sugli scontri consonantici:

se fra due vocali vi sono due o più consonanti, queste costituiscono per la lingua parlata chiaramente un passaggio assai difficile; l'organo, per superare l'ostacolo delle consonanti, ha bisogno di un tempo maggiore di articolazione [...]. Se io, per esempio, dico "mentem nec secus" il passaggio da una vocale all'altra in *mentem* e *nec* non è così semplice e facile come in *secus*.

Il nostro verso – soprattutto nella sua prima parte – è uno dei casi, frequenti nel *Canzoniere*, in cui è veramente difficile decidere a quali parole assegnare l'ictus. La regola non ammette più di due arsi consecutive (una regola peraltro disattesa *a fortiori*, ad esempio, dalla famigerata *enumeratio* di 303,5 «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi»), ma certo dispiace non premiare con un accento anche il *deh* oppure l'*or*[4]. Quasi ogni sillaba, anzi parola-sillaba, è portatrice di un senso: del patetico (*deh*), del tempo (*or*), dello spazio (*qui*), e un ictus importante come quello di 8ª insiste sulla sfumatura di una sfumatura: «pur un poco». Ne viene un messaggio che condensa, direbbe ancora Hegel (*Estetica*, p. 1092), una «profusione di particolarizzazione», maniacale e attenta, nevroticamente, ai minimi dettagli. E ad esempio anche qui

	or, come vedi, vo di te piangendo:	1ª-4ª-6ª-8ª-10ª
282,11	di te piangendo no, ma de' miei danni	2ª-4ª-6ª-10ª,

monosillabi come *or* e *no* diventano cardini ritmici e concettuali di un discorso intricato, obliquo, rallentato e non economico, che non cancella preventivamente ma mette a giorno le sue correzioni e deviazioni, che enfatizza i suoi meccanismi dilatori.

Ora, sapendo che in generale sono di più i monosillabi nei *Fragmenta* rispetto alle medie della grande poesia duecentesca (cfr. PARR. 2.7-2.8), e conoscendo l'allergia petrarchesca per versi costruiti in tut-

4. Notevole è l'uso intenso, e ritmicamente rilevante, di questa particella temporale nei *Fragmenta* (e al solito ignoto ai poeti duecenteschi): «il qual or tona, or nevicha et or piove» (41,5); «or aspra, or piana, or dispietata, or pia; / or vestirsi honestate, or leggiadria, / or mansueta, or disdegnosa et fera» (112,6-8); «or ride, or piange, or teme, or s'assecura» (129,8); «[...] et or in pena, / or alto or basso il meo cor lasso mena» (178,4-5).

to o quasi su unità lessematiche pure[5], se ne conclude – cosa ovvia - che sono proprio la riduzione e la frammentazione dei volumi verbal a determinare l'aumento esponenziale delle possibilità combinatorie e pertanto la varietà e la densità ritmiche. Ma se ne conclude anche, e soprattutto, che nell'atto linguistico petrarchesco si fa meno netta e istituzionale la gerarchia tra parole piene ed elementi grammaticali spesso appunto premiati da un ictus. La parola si svaluta in funzione del verso e del discorso, ora fondato sulle relazioni complesse fra tutti i suoi elementi, ciascuno dei quali potenzialmente in grado di esprimere e modificare il flusso del pensiero e dell'emozione in una «massima ricchezza di sfumature e gradi» (ivi, p. 1268). Con l'ispessimento e l'elettrificazione a catena delle componenti formali (ritmo, sintassi, suono) Petrarca riduce l'atto di forza della parola, mette in crisi il mondo dei significati univoci e referenziali, scopre il cromatismo e la *nuance*, merci rare in una poesia ideologicamente compatta e dogmatica come ad esempio quella stilnovista. Siamo così di fronte a un idioletto speciale, proprio di una lirica compiutamente e (quasi) hegelianamente soggettiva, dove «il soggetto non è accidente d'altro ma è sostanza» (ivi, p. 1095), dove ciò che importa non sono «il reale contenuto e la cosa stessa», ma «il bisogno [...] di esprimere se stessi», il «movimento interno soggettivo del poeta» (ivi, p. 1271), gli «affetti dell'animo» direbbe Minturno (*Arte poetica*, p. 175). Con le dovute cautele e gli scontati adattamenti si potranno quindi reindirizzare a Petrarca queste parole di Hegel (*Estetica*, p. 1271):

Per la lirica noi abbiamo da richiedere la più grande varietà di metri e la più multilaterale struttura interna. Infatti l'argomento della poesia lirica non è l'oggetto nel suo svolgimento reale a lui appropriato, ma il movimento interno soggettivo del poeta, la cui uniformità o meno, lo stato di quiete o di agitazione, il tranquillo scorrere o il fluire vorticoso con voli improvvisi si devono allora esternare anche come movimento temporale dei suoni verbali in cui si palesa l'interno. Il genere della disposizione d'animo e della inte-

5. Frequenti al contrario nella lirica duecentesca. Cfr. Guinizzelli: «e d'un contrarioso distinato» (11,2); «che non ne 'namorasse coralmente» (17,4); Cavalcanti: «di pianto, dolorose e sbigottite», (6,4); «D'Amor la saluta' imantinente» (46,9); Dante, *VN*: «giudicio incontastabile gravoso» (8,3); «Vede perfettamente onne salute» (26,1).

ra concezione deve essere già palesato nel metro. Infatti l'effusione lirica si trova con il tempo [...] in un rapporto molto più diretto [...]; la lirica manifesta l'affiorare momentaneo dei sentimenti e delle rappresentazioni nella successione temporale del loro nascere e del loro svilupparsi e quindi deve dar forma artistica all'eterogeneo movimento temporale stesso.

Non per nulla nei *Fragmenta* la varietà e la ricchezza di stimoli del materiale *sensibile* è direttamente proporzionale all'acutizzarsi della soggettività, a una intensificazione e particolarizzazione dell'io lirico, ora detentore come mai prima di una storia tutta sua, non «concepita come un universale astratto, bensì come l'umano agire e sentire» di un individuo «determinat[o]» (ivi, p. 1094). Per quanto classicamente alleggeriti dei riferimenti più circostanziali (e per questo troppo ingiustamente minimizzati)[6] date, luoghi, paesaggi, eventi e persone fanno dei *Fragmenta* una storia dell'io profusa di «particolarizzazione», che si dipana in una discorsività che ama indugiare nei particolari, lenta, pulviscolare, intensamente introspettiva e insieme gesticolatissima, se gli accenti sono i «gesti del discorso con cui il contenuto spirituale guadagna un'esistenza esterna» (ivi, p. 1158).

Sono «effett[i] di realtà», che «non ha[nno] corrispettivo nella lirica anteriore o coeva» (Santagata, 1993, p. 380), senz'altro più astratta che concreta, più universale e oggettiva che soggettiva e psicologica, c'entrino o meno ragioni di poetica e di ideologia. La scarsa connotazione ritmica della poesia duecentesca (e la preferenza pressoché esclusiva dell'ictus a cadere su parola piena, che è spesso un polisillabo astratto), la semplificazione retorico-sintattica, nonché la quasi totale congruenza tra spazio della frase e del verso ecc., corrispondono a una mancata determinazione della soggettività. L'io duecentesco, così poco definito, spesso tipizzato e dunque equivalente a forme impersonali – si pensi ai vari e frequenti *om*(*o*), *chi*, *nessun*(*o*), *ogn'om* o *null'om* e così via –, resta di fatto servile a un contenuto, che lo include sì ma che anche lo trascende: non è centro nevrotico ma «istanza locutrice o poco più» (ivi, p. 381) di un testo che, diversamente da quello petrarchesco ma in sintonia con altri generi di-

6. Cfr. per tutti Contini (1951), p. 179: «Non si sa quanti, ad esempio, hanno discorso del paesaggio di Petrarca: ma nessuna natura in quanto tale è presente in Petrarca».

scorsivi, «ha a cuore principalmente il risultato finale e meno invece la via che vi conduce», e per questo

> riunisce il molteplice teoreticamente secondo punti di vista universali e lo volatilizza in riflessioni e categorie, o lo sottomette a fini praticamente determinati, cosicché il particolare e il singolo non giungono ad affermare i loro diritti (Hegel, *Estetica*, p. 1097).

Da qui la sostanziale restrizione a quanto sarà invece profondamente petrarchesco: gli intoppi del significante, gli attriti ritmici, la varietà e complessità della forma, cardiogramma sensibilissimo di ogni minima intermittenza della soggettività.

2
La rima nei *Fragmenta*

2.1
Preliminari

Leggendo senza pregiudizi i *Preliminari* di Gianfranco Contini (1951, p. 185) si dovrà ammettere che lo studioso non ha omesso di «sfiora[re] la violenza, relativa violenza, petrarchesca», e di registrare quel difficile e quella «preziosità» correlati stilistici di un reale non pacifico per antonomasia dantesco. Ecco allora le citazioni della risposta a Stramazzo da Perugia, di un sonetto a Orso dell'Anguillara, a Stefano Colonna, a Pandolfo Malatesta, ovvero di testi – e di «gruppi di componimenti» anche al di fuori del seminato dei carteggi – dove «si suppone un concentramento d'energia nei punti salienti (in rima)» (ivi p. 186). Si suppone, si registra, si sfiora, ma il verdetto, più o meno leggibile tra le righe, dice che quelle prove di oltranza stilistica sono sì «ascendenze» del Dante petroso, ma allo stato di *reliquie*: insomma macchie, ma di un genere che è possibile togliere senza alterare la sostanza di un tessuto – del Petrarca «vero», «proverbiale» – comunque monolingue.

I risvolti dell'articolo continiano sono storia più che nota. È storia di fissaggio e rincaro dell'opposizione per tramite di letture *nonostante* Contini, ipercorrette e anche «banalizza[nti]». Penso alle parole di "accusa" di Santagata (1980, p. 83) – contro proprio «la regolazione della rima sul registro "facile"» –, e penso soprattutto alla famosa storicizzazione di tale tono medio-facile che ha fatto di Petrarca un poeta stilnovista, anzi più stilnovista degli stilnovisti per trasparenza e pudicizia stilistica.

Come si sa le cose cambiano, radicalmente, con il libro di Paolo Trovato (1979, p. 89) dove, tra il molto altro, si legge che «la ricchezza e l'inclusività del vocabolario petrarchesco [...] mal si concili[ano] con

il luogo comune dell'affinità stilistica tra il Petrarca e gli stilnovisti». E dove trovo, naturalmente, che la manciata di rime difficili segnalata da Contini – «inarro», «garro», «Ethïopia», «stroppio» ecc. – è salita a ben 171 "famiglie". Ma la routine critica, magari munita di una qualche "cattiva" coscienza, potrebbe ancora registrare la massiccia presenza di tessere comiche nel *Canzoniere* come un "semplice" aumento di macchie, molte di più certo ma sempre macchie in un tessuto la cui trama è fatta sostanzialmente da rime in *core* e *amore* ecc., le più facili – non ancora difficili – del mondo. E forse non avrebbe tutti i torti se la ricerca s'interessasse troppo di prestiti, citazioni, punti di visibilissima flagranza, insomma di riscontri denuncianti «una provocazione diretta del testo dantesco su quello di Petrarca» (Santagata, 1980, p. 88): il rischio è che un tale metodo di lavoro faccia più bene a Dante in Petrarca e meno a Petrarca e al suo idioletto e, nel peggiore dei casi, continui a tenere in vita la solita modalità di lettura dei dantismi nei *Fragmenta* «prevalentemente in chiave di diversità» (ivi, p. 89).

Per una vera revisione dei rapporti Dante-Petrarca e – a partire *anche* da essa – per «una ridefinizione del sistema linguistico ed espressivo dei *Fragmenta*» (*ibid.*) la strada giusta sarà sostanzialmente quella indicata da Santagata (1980, p. 87) nella recensione al libro di Trovato, tale cioè che sappia incrociare e illuminare «quei tratti comuni che non richiedono di necessità un rapporto da testo a testo»: «ciò che importa veramente – scrive lo studioso – è l'interferenza tra due sistemi linguistici, non fra due atti testuali» (ivi, p. 88). Si sarebbe così nei pressi di una scrittura in proprio che nasce anche da un processo di "mellificazione", da una imitazione – ha asserito Petrarca – svolta nel segno dell'«abstinendum verbis». E sempre su questo Benedetto Partenio (*Imitatione*, p. 14), uno dei tanti petrarcologi cinquecenteschi, ha scritto:

l'altrui forme et idee negli animi nostri ricever possiamo qual volta ci siamo fatti ben famigliari e domestichi dei pensieri e vie di alcuno; onde quando ci poniamo a scrivere e pigliamo a esprimere qualche concetto in un certo modo nella mente ci s'appresentano alcuni tratti et andamenti quali avrebbono per avventura potuto sovenire a colui, essendoci restata nella mente una certa aria proceduta dalla lunga pratica della sua natura [...] chiunque è sottilmente in quelli versato, si può dire avere appresa in un certo modo, come dico, la idea di quello scrittore.

Su questa strada, sul calcolo e sull'analisi delle «idee» più che dell'"oggettistica", degli «andamenti» più che dei luoghi specifici di Dante nei *Fragmenta*, è impostata la parte dedicata alle parole isolate e alle "famiglie" di rime del libro di Trovato[1], nei confronti del quale non posso che dichiarare un debito difficilmente esauribile, ma nello stesso tempo proporre il presente capitolo come integrazione e possibile continuazione. E questo a partire da ciò che Trovato, programmaticamente, non ha fatto. Per prima cosa ho seguito radicalmente la via quantitativa e percentuale applicando scrutini, conteggi e riflessioni non solo al difficile in rima ma al totale delle chiuse di verso del libro petrarchesco.

Ho così tradotto i numeri assoluti di ogni unità rimica in numeri relativi e li ho tra loro confrontati, traendone vantaggi sicuri e non futili. Varrà per tutti quello di osservare il suddetto materiale difficile non staccato, non a sé, ma in presa diretta con la realtà del macrotesto. Sapere ad esempio che nei *Fragmenta* a una rima diffusissima nella tradizione come ATO sono concesse cinquantasette presenze e cinquantaquattro, appena tre in meno, a una semisconosciuta – comico-petrosa – come ONDE; sapere che tutto il gruppo rimico *V*T*V* (cioè ATO, UTE, UTA, ITA ecc.) nelle canzoni dei *Fragmenta* ha una quota (1,55%) inferiore a quella (1,62%) di un nesso preziosissimo e quasi inedito come RS (ARSO, ARSE, ERSA, ORSE ecc.), e che questo è ciò che esattamente succede nella *Commedia* dantesca, mentre accade l'opposto nella *koinè* stilnovista: ecco, sapere questo tocca il cuore di tutta la questione e significa, per riusare certe parole, che quella che veniva considerata una macchia è più estesa di ciò che veniva considerato il tessuto.

Avere sotto osservazione tutte le rime – diversamente da Trovato che ad esempio tra quelle in liquida geminata include nella lista ALLE o ALLI ma non ELLA perché «banalissima»[2] – ha poi un ulteriore vantaggio di calibro metodologico. Vuol dire intanto sottrarsi sempre di più al rischio di lavorare su un materiale troppo caratterizzato, trop-

1. Così Santagata (1980), p. 87.

2. «Ho eliminato [...] famiglie troppo comuni anche se direttamente o indirettamente chiamate in causa dal *DeVE*. Per quanto riguarda le parole con liquide geminate, p. es., ho registrato i sistemi in *-alle*, *-alli*, *-allo*, ecc., ma non la famiglia banalissima *-ella* [...]; tra le rime con doppia *z* ho accolto *-ezzo*, ma non *-ezza* e così via» (Trovato, 1979, p. 89 nota).

po proprio di un autore (Dante, un Dante preciso), cioè più vicino alla categoria dei prestiti. Vuol dire stare più sicuramente dentro i bordi della strada indicata da Santagata, cercando di dire qualcosa sulla lingua e sullo stile (in rima) di Petrarca e sui suoi rapporti con la tradizione anche per mezzo di un esame che vada oltre la pratica del "c'è e non c'è". Il fatto che nei *Fragmenta* ci siano rime come ORSE, ARRO, OPPIO ecc. (si veda la lista di Trovato), che posso trovare nel Dante comico-petroso ma non nello stilnovo, è appunto la prova che Petrarca almeno qui, e non è poco, sta con la "nuova" poliglottia dantesca e non con lo stilnovo. Ma appunto: solo qui? Quando Dante scopre e usa desinenze come ORSE, ARRO e simili, continua inevitabilmente a scrivere anche le vecchie e ***banalissime*** rime in ORE o ELLA o ILE e UTE, ma in quale quantità? E, soprattutto, come? I rimanti associati a ORE sono ancora quelli del tempo, quelli della *Vita nuova*? Sono ORE uguali a quelli dei suoi monotoni amici? Insomma: è tutto come prima nonostante le nuove presenze, o per le nuove presenze niente è come prima?

Tali domande che non si sarebbero nemmeno potute pensare senza il coinvolgimento di tutta la fenomenologia delle rime, e che sollecitano, e solleticano, risposte credo decisive, si dovranno girare pari pari a Petrarca, lettore e scrittore che viene dopo stilnovo e Dante. Anche per lui: quante sono veramente le sue rime in ORE o ELLA? Escono direttamente, intatte, dalle pagine dello stilnovo come dice Emilio Bigi (1961), o da quelle della "crisi" dantesca? Qualunque siano le risposte a queste domande, sono convinto che con esse si potrà sapere un po' di più se o come e quanto Dante abbia condizionato la *langue* dei *Fragmenta*.

Alla schedatura di tutte le rime dei *Fragmenta* non poteva non seguire quella sempre integrale di altri autori, di cui è intuitivo immaginare l'identità. Non mancheranno poi riscontri puntuali, focalizzazioni su casi specifici di intertestualità, del genere che presuppone proprio «una provocazione diretta» da testo a testo. Credo che non facciano male, se evitano o diminuiscono il rischio di astrazione connaturato a una ricerca così orientata – come dicevo – su fatti generali e di sistema. E mi auguro che possano fare bene se sono stati scelti per la loro valenza in qualche modo paradigmatica, per il loro essere parte testimoniale di un tutto, individui caratteristici di una specie.

2.2
I testi

Fornisco dunque la tavola degli autori completamente schedati, immancabili a ogni tabella e a ogni verifica dei fatti.

Stilnovo Nella casella corrispondente delle TABB. 2.1-2.4 sono uniti e sommati i dati relativi ai testi di Guinizzelli, Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani e Frescobaldi. Ho unito e non distinto nel conteggio le individualità per difendermi il più possibile dalla sperequazione del materiale schedato, che come si potrà vedere si muove tra le (poche e pochissime) centinaia di rime di Gianni Alfani o di Guinizzelli e le migliaia di Cino, *Commedia* e *Fragmenta* (ulteriore e non debole difesa procede dal fatto che – ripeto – sono spogli integrali e non campionature).

"Vita nuova" Non sempre ma spesso, per supplementi di indagine, ho fatto fruttare l'agnizione del Bonagiunta dantesco dividendo così il "libro" in due parti, con *Donne ch'avete intelletto d'amore* ad aprire la seconda. Mi piace anticipare che tale indicazione d'autore si è rivelata nei fatti assolutamente pertinente e quasi infallibile nell'assegnare luogo (e data) di nascita a certe rime, diciamo nello storicizzarle meglio, quasi *ad diem*. Un esempio notevole: le rime ILE e UTE (o UTA) si sa che non mancano nei testi dello stilnovo, ma forse si sa meno bene come proprio *Donne ch'avete* costituisca il perentorio termine *post quem* 1. per la loro cronometrica puntualità e a ogni testo, 2. per la dichiarazione di consanguineità di certi e non altri loro rimanti (per cui, ad esempio, UTE significherà nei testi della "loda" sempre «vertute» e «salute» e mai più «canosciute» o «gioventute» del sonetto rinterzato *Morte villana* irrimediabilmente *al di qua* del «nodo»), 3. per la conseguente fissazione dei suddetti rimanti in serie tendenzialmente uguali.

"Rime" di Dante e "Commedia" Correndo il rischio di non avere i numeri sufficienti per un uso corretto della statistica, ho tuttavia distinto già in sede preliminare di tabella. Ho riconosciuto come inevitabile discrimine la prima canzone petrosa, e ho dunque compreso in "*Rime* prima parte" (R I) tutte le canzoni che la precedono, le due *co-*

blas esparsas, tutte le ballate e i sonetti, le canzoni dottrinali; nella seconda parte (*R* II) i testi petrosi e le canzoni dell'esilio.

"Fragmenta" Devo avvertire che nelle TABB. 2.1-2.4 i risultati sono presentati in un'unica soluzione senza distinguere tra canzoni, sonetti, ballate, madrigali e sestine. L'ho fatto per restituire il reale volume sonoro emesso dalle rime di un macrotesto, il quale non è un semplice aggregato di liriche o una raccolta metricamente ordinata ma un canzoniere. In sede di schedatura ho tuttavia operato mantenendo le distinzioni, e per approfondimenti e ulteriori sondaggi ho concentrato la mia attenzione solo su sonetti e canzoni (così anche per gli altri autori considerati).

Altri poeti sono stati coinvolti e indagati oltre a quelli presenti sempre in tabella: Guittone, Monte Andrea, «mediatore necessario fra il grande Aretino e il Dante in largo senso petroso» (Contini, 1960, vol. I, p. 447), certi trecenteschi come soprattutto e quasi sistematicamente Beccari e Fazio degli Uberti, ma anche Niccolò de' Rossi, qualsiasi autore due o trecentesco cui l'uso di supporti informatici (*ATL* e *LIZ*) potesse senza eccessivo sforzo indirizzare.

2.3
Le classi rimiche: criteri, conteggi e considerazioni

1. Qualche avvertenza di tipo terminologico prima di leggere e commentare la TAB. 2.1. Chiamo rima *vocalica* quella con una sola consonante (esempio: ORE); rima *in iato* quella con due vocali (esempio: IA); rima *consonantica* quella con gruppo di consonanti (esempi: ATRA, ASPRO), tra cui ogni nesso composto di nasale più occlusiva (esempi: ANDO, ENTE); rima *in doppia* quella con consonante geminata (esempi: ALLE, EZZA, ETTO). Per i calcoli percentuali si è operato volta a volta con riferimento a diverse totalizzazioni: dell'intera categoria delle rime (che risulterà superiore a quella dei versi nel caso di presenza di rimalmezzo) e di altre opportune sottocategorie che a tempo debito avrò cura di esplicitare. Infine, le pochissime rime non piane (sdrucciole e tronche) presenti nella *Commedia* e nella canzone 105 dei *Fragmenta* sono state raggruppate entro la casella delle rime vocaliche.

TABELLA 2.1
Classi rimiche

	Consonantiche		Doppie		Vocaliche		Iato		
	N.	%	N.	%	N.	%	N.	%	Totale
Stilnovo	821	26,66	248	8,05	1.752	56,90	258	8,38	3.079
VN	145	21,48	22	3,26	422	62,52	86	12,74	675
R I	328	23,94	161	11,75	742	54,16	139	10,15	1.370
R II	240	36,31	125	18,91	272	41,15	24	3,63	661
Commedia	4.798	33,71	2.507	17,61	6.077	42,70	851	5,98	14.233
Cino	968	30,62	295	9,33	1.531	48,43	367	11,61	3.161
RVF	2.785	35,33	1.265	16,05	3.335	42,31	497	6,30	7.882

Anche da una prima visione dall'alto, ancora per niente attenta a riconoscere una più distinta e articolata fenomenologia di classi foniche, nessi, desinenze, è subito riconoscibile una storia della rima assolutamente divaricata, a due velocità. Si riprenderanno e ribadiranno cose già molto note ma è necessario. Il momento traumatico, di rottura alla base del "discorso" rimico tradizionale, viene – come si sa e come ora si vede – a coincidere con l'esperienza dantesca delle petrose. Si rovesciano i rapporti fra i due grandi gruppi fonici: sui 72 versi di *Io son venuto* ben 52 (72%) si chiudono con rima consonantica o geminata; 51 (61%) sugli 83 di *Così nel mio parlar*. Sono cifre notevoli da confrontare immediatamente con quelle dello stesso Dante della *Vita nuova* – 15% di consonantismo in rima per *Donne ch'avete*, 30% per *Donna pietosa* – e di quello limitrofo – 23% per *La dispietata mente*, 31% *E' m'incresce di me*, 33% *Amor che movi*. Ma è tutta la lirica stilnovista, dentro e fuori Dante, a connotarsi in chiave vocalica, con qualche modulazione: da una parte appunto il libro della *Vita nuova*, vertice assoluto dell'equazione "dolce stile" = rime vocaliche, dall'altra lo scarto sensibile di un Frescobaldi il cui dato statistico (appunto minore invadenza vocalica e, soprattutto, più rime in geminata, decisamente oltre la media stilnovista) sembrerebbe già da qui inverare «l'esperienza dei primi canti dell'*Inferno*» (Contini, 1960, vol. II, p. 615). Dopo le petrose il consonantismo la fa da padrone: la riduzione fino alla messa al bando di prestigiose e un tempo insostituibili serie di rime vocaliche, l'invenzione di rime consonantiche e/o la moltiplicazione di

altre già esistenti fanno sì che il mutato equilibrio fonico diventi legge, che si normalizzi e, direbbe De Robertis (1983, p. 26), si despecializzi ciò che nelle petrose era ideologicamente e stilisticamente orientato. Nonostante un visibile calo di tensione e certi ritorni all'antico, le canzoni dell'esilio esibiscono uno spessore consonantico mai inferiore al 44%, e la media consonantica (rime in geminata comprese) della *Commedia* e dei *Fragmenta* supera il 50% con distacchi di ben 15-20 punti dalle medie precedenti. Ribadisco il concetto della normalità e della despecializzazione ideologica di questi nuovi equilibri fonici: in *Tre donne* non osta l'attacco «ancora stilnovistico» (Contini, 1946, p. 454) a uno standard consonantico alto (49%); la distanza dalla petrosità infernale e un ritrovato stilnovismo incidono certamente sull'economia rimica del *Paradiso*, ma solo in certi momenti e in pieghe sempre troppo brevi e locali per promuovere un ritorno ad assetti antichi. Allo stesso modo nei *Fragmenta*: Laura può anche smettere di essere «disdegnosa et fera» senza per questo compromettere la solidità dell'impianto consonantico; il 56% di RVF 127 e addirittura il 52% della canzone alla Vergine sono in linea con la petrosa 23 e ben al di sopra della gravissima ed endecasillabica *Di pensier in pensier* (47%).

Tale distribuzione, non specializzata ed ecumenica, si conferma osservando le medie particolari di ogni genere metrico. Non c'è grandissima né grande differenza tra canzoni e ballate, sonetti e madrigali. Valga per tutti la quota delle rime consonantiche, pari a 35,29% nelle canzoni, 35,8 nei sonetti, 38 nel gruppo formato da madrigali e ballate, 36 e poco più nelle sestine. Si potrà semmai notare come l'unica vera "anomalia" (ma anche dantesca e quindi istituzionale del genere) riguardi il dato delle rime con geminata nelle sestine, che con un 22% stacca di 6-7 punti quello di sonetti e canzoni, e di 10 quello di madrigali e ballate.

Per quanto riguarda Cino da Pistoia, non ancora nominato, le sue medie, "duecentesche" ma non troppo, sfumano un'identità in realtà doppia: quella assolutamente maggioritaria di un Cino perfetto poeta del Duecento, fortemente vocalico[3] e pressoché ignaro fra l'altro

3. Si prendano le canzoni *I' no spero che mai* vagamente cavalcantiana e fitta di rime al mezzo: su 72 rime 52 (72%) sono vocaliche; lo stesso in *L'uom che conosce* (71%), *L'alta speranza* (70%) e così via.

della risorsa delle rime con geminata (grande scoperta del Dante meno petroso che comico, accolta integralmente nei *Fragmenta*); e quella di un Cino attentissimo ai nuovi movimenti danteschi, autore ad esempio di un sonetto come *Io fu' 'n su alto e 'n sul beato monte* costruito su undici rime consonantiche di qualità petrosa, comica e poi petrarchesca; di canzoni come *Su per la costa*, appunto in morte di Dante, con venti rime consonantiche, e *caras*, su trentanove impaginate nello schema metrico della petrosa *Così nel mio parlar*, o come *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* – ventitré consonantiche contro venti vocaliche –, che piacerà a Petrarca per tema, rimanti e per una costruzione macrosintattica fondata sull'«energica inversione degli oggetti» (Contini, 1960, vol. II, p. 663)[4].

Questa primissima immagine aerea fotografa dunque un quadro, come si diceva, opposto e distinto, ma è necessario avvertire che tale quadro terrà sempre. Gli esiti di ogni mio approfondimento sui livelli fondamentali del sistema rimico – sulle desinenze, sui rimanti, sulla gestione tecnico-artificiosa e altro – non saranno che una serie continua e coerente di rassicurazioni e significative conferme della fotografia iniziale: "primo Dante" e stilnovo da una parte, "nuovo Dante" e Petrarca dall'altra.

2. La prima conferma viene da uno scrutinio più ravvicinato della qualità fonica delle rime. Ho preso in considerazione non tanto il livello delle singole rime quanto invece quello profondo delle classi rimiche. E quindi – per sciogliere e spiegare le abbreviazioni delle TABB. 2.2-2.3 – la classe GL comprenderà qualsiasi rima (consonantica) che faccia perno su tale nesso palatale (esempi: IGLIA, OGLIA); così GN (esempi: AGNA/E/I, EGNA); così le varie classi LX, MX, RX, XR, dove X sta per qualsiasi consonante (esempi di LX: ALBA, ALDO, OLMI, ULSE; esempi di MX: EMBO, OMBA, EMPI, OMPA; esempi di RX: ERBA, ERCHIO, ORDO, URGO, ERLO, ORMA, URNE, ARSE, ORTE, ERZA; esempi di XR: ADRE, IGRE, ETRO, OPRE). La stessa convenzione è stata adottata per il materiale vocalico, e dunque: L uguale ALE, ELO, ILE ecc.; R uguale ORE, ARE, URA ecc. Ho detto convenzione ma non è – spero –

4. Per il modulo nei *Fragmenta* cfr. almeno *RVF* 271, 309. Cfr. inoltre De Robertis (1950), pp. 157 ss.; Trovato (1979), pp. 17-8.

TABELLA 2.2

Rime vocaliche*

	CI	C	D	GI	G	L	M	N	R	S	T	V	Altro	Totale rime
Stilnovo	47	34	86	5	2	108	15	181	694	154	348	69	9	3.079
	(1,53)	(1,10)	(2,79)	(0,16)	(0,06)	(3,51)	(0,49)	(5,88)	(22,54)	(5,00)	(11,30)	(2,24)	(0,29)	
VN	16	12	22	0	0	34	2	33	163	29	91	20	0	675
	(2,4)	(1,8)	(3,3)	(0,0)	(0,0)	(5,1)	(0,3)	(4,9)	(24,3)	(4,3)	(13,6)	(3,0)	(0,0)	
R I	33	16	42	0	0	44	12	78	240	67	178	32	0	1.370
	(2,4)	(1,2)	(3,1)	(0,0)	(0,0)	(3,2)	(0,9)	(5,7)	(17,5)	(4,9)	(13,0)	(2,3)	(0,0)	
R II	20	9	26	0	17	28	13	41	52	18	38	10	0	661
	(3,0)	(1,4)	(3,9)	(0,0)	(2,6)	(4,2)	(2,0)	(6,2)	(7,9)	(2,7)	(5,7)	(1,5)	(0,0)	
Commedia	304	234	523	78	150	460	382	918	1.210	573	812	433	0	14.233
	(2,1)	(1,6)	(3,7)	(0,5)	(1,1)	(3,2)	(2,7)	(6,4)	(8,5)	(4,0)	(5,7)	(3,0)	(0,0)	
Cino	40	18	127	2	0	84	22	143	626	136	259	74	40	3.161
	(1,3)	(0,6)	(4,0)	(0,1)	(0,0)	(2,7)	(0,7)	(4,5)	(19,8)	(4,3)	(8,2)	(2,3)	(1,3)	
RVF	124	120	250	18	64	429	299	419	751	202	343	278	38	7.882
	(1,57)	(1,52)	(3,17)	(0,23)	(0,81)	(5,44)	(3,79)	(5,31)	(9,52)	(2,56)	(4,35)	(3,53)	(0,48)	

* Fra parentesi tonde sono riportate le % sul totale delle rime.

TABELLA 2.3
Rime consonantiche*

	GL	GN	LX	MX	NX	RX	XR	SX	Totale rime
Stilnovo	39 (1,26)	38 (1,23)	21 (0,68)	6 (0,19)	480 (15,59)	183)(5,94)	17 (0,55)	37 (1,20)	3.079
VN	5 (0,7)	7 (1,0)	4 (0,6)	2 (0,3)	94 (14,0)	23 (3,4)	0 (0,0)	10 (1,5)	675
R I	20 (1,46)	18 (1,31)	14 (1,02)	0 (0,0)	168 (12,26)	67 (4,90)	6 (0,44)	35 (2,55)	1.370
R II	5 (0,8)	10 (1,5)	25 (3,8)	28 (4,2)	55 (8,3)	68 (10,3)	34 (5,1)	15 (2,3)	661
Commedia	233 (1,6)	286 (2,0)	351 (2,5)	78 (0,5)	1.719 (12,1)	1.380 (9,7)	114 (0,8)	637 (4,5)	14.233
Cino	32 (1,0)	51 (1,6)	37 (1,2)	9 (0,3)	481 (15,2)	246 (7,8)	25 (0,8)	87 (2,8)	3.161
RVF	164 (2,08)	155 (1,97)	272 (3,45)	135 (1,71)	770 (9,77)	941 (11,94)	77 (0,98)	271 (3,44)	7.882

* Fra parentesi tonde sono riportate le % sul totale delle rime.

semplicemente così. Sono convinto che apprezzare i volumi e le distribuzioni di queste classi (trascurandone appunto le particolari declinazioni rimiche) significhi comunque entrare nel merito degli accordi fondamentali che governano la musica complessiva di un insieme testuale[5].

Da una lettura sinottica e comparativa delle TABB. 2.2-2.3 emergono tre dati estremamente significativi, che confermano appunto che qualcosa di grosso, tra "secondo Dante" e *Fragmenta*, è cambiato alla base: sul fronte vocalico risulta compromesso il protagonismo assoluto di *V*R*V*, e poco importa che *V*R*V* sia ancora la classe necessariamente più usata se risulta così nettamente ridimensionata e i divari con le altre classi sonore così sfumati rispetto alle abitudini di sempre. Un identico trattamento viene proporzionalmente riservato a *V*T*V*. Come prima si avvertiva, nel "nuovo Dante" è la tensione antistilnovista dell'ideologia petrosa a bandire radicalmente la permanenza di questa classe rimica[6], ma i giochi sono ormai fatti e, scontato l'esito comico, anche nelle rime dell'esilio il declassamento, magari più pacificato, continua e si codifica per i posteri che vorranno e potranno capire: capisce tutto Petrarca, capisce meno ad esempio un trecentesco pur non retrivo come Beccari. Direttamente correlata ai due eventi suddetti è la sostituzione del terzo archetipo rimico della tradizione: la classe consonantica N*X* – nella tradizione rappresentata per la grandissima parte dai nessi quasi sempre categoriali NT e NZ – viene sostituita da R*X*. Il che ha un risvolto decisivo, un risvolto che circostanzia e investe di senso il mutato rapporto tra consonanti e vocali dei libri di poesia considerati. Perché se nello stilnovo la rima vocalica in R era quattro e quasi cinque volte maggiore di R*X*, con il Dante comico e con Petrarca (più ancora di Dante) il rapporto si rovescia. Dunque R*X* maggiore di R, ma in generale S*X* maggiore di S, N*X* di N e così via.

Osservando ancora, superficialmente, i valori delle TABB. 2.2-2.3 si potrà notare come i dislivelli quantitativi fra classi sonore nel "nuovo Dante" e in Petrarca non siano più così netti. Il nuovo corso limita in modo significativo l'escursione tra quote massime e minime e distri-

5. Per una riprova cfr. Trovato (1979), p. 91.
6. Appena un caso, ma significativo, in *Così nel mio parlar* (*dora* : *allora*).

buisce più equamente il patrimonio sonoro. I massimi di un tempo (in Guinizzelli, Alfani, Cino, Lapo), tutti sopra la soglia del 40-50%[7], si dimezzano nella *Commedia* (meno del 20%) e nei *Fragmenta* (19% nelle canzoni, 24% nei sonetti), dove le quote sottratte alimentano in misura significativa classi prima assai depresse o ignote. Tradotto in numeri, i minimi un tempo pari a zero o poco più si assestano su valori attorno al 10%. Questo apre alla scrittura di partiture più piene, più mosse e più ricche, ad esiti di polifonia realizzati da suoni nuovi e diversi che ci sono ora sensibilmente e quindi strutturalmente, non più come acciaccature a ridosso di note o accordi sempre uguali. Polifonia dunque come sinonimo di un rimario infinitamente più esteso e articolato. Conteggiando il numero delle rime di tre classi, di quelle in velare (*V*G*V*), in dentale (*V*D*V*) e in vibrante implicata (R*X*), è notevole lo stacco patito dal macrotesto stilnovista nei confronti di Dante e Petrarca. Notevole inoltre che la poliglottia rimica di quest'ultimo resista e si confermi anche nel confronto con autori come Niccolò de' Rossi, Beccari e Fazio degli Uberti, teoricamente dotati di mano più libera e aperta ai generi e ai temi, meno tesa al sublime, insomma più comica, curiosa e "plurilingue". Nello specifico:

a) le rime vocaliche in velare sonora nello stilnovo sono sconosciute, se si prescinde da un'unica attestazione della desinenza EGA – ma significativamente in rimalmezzo e nella cavalcantiana *Donna me prega*; niente in Cino; 15 desinenze nella *Commedia*; 10 nei *Fragmenta*; 8 in De' Rossi, 7 in Beccari e 5 in Fazio degli Uberti;

b) per la dentale sonora una tastiera di appena 6 desinenze nello stilnovo, di cui 2 esclusive di Frescobaldi su cui peserà, ripeto, il sospetto del suggerimento dantesco; 14 in Cino (ma appunto molte concentrate nel gruppo di testi dove – si diceva – più si polarizza l'esperienza petrosa); 22 nella *Commedia*; 20 nei *Fragmenta*; Beccari 17, De' Rossi 14, Fazio 10;

c) per la vibrante implicata: 18 rime nello stilnovo (24 in Cino) che esplodono nelle 99 della *Commedia* e nella di poco inferiore quota petrarchesca (78); sempre in qualche modo staccati e meno inventivi Beccari (51), De' Rossi (49) e Fazio (21).

7. Le percentuali si intendano calcolate su totali relativi: le classi rimiche vocaliche sul totale vocalico; quelle consonantiche sul totale consonantico.

Si segnala infine che l'abuso stilnovista della classe in vibrante pura non coincide affatto con l'esaurirsi di tutte le possibilità rimiche. Ancora una volta le rime edite nei testi degli amici di Dante (16, e 18 in Cino) sono inferiori a quelle del Dante comico (22) che pure – si diceva – quantitativamente riduce e a quelli petrarcheschi (24) magari più o meno latamente sentiti come *senhal* dell'amata, come nel caso flagrante e concentratissimo di RVF 291, che autorizzando la rima ORA come "allotropo" del perfettamente laurano AURA (d'invenzione petrarchesca) ne potrebbe connotare il vistoso incremento: oltre il 12% sul totale della classe VRV (56 su 461) rispetto ai volumi scarsi o inesistenti della tradizione, *Commedia* inclusa.

2.4
Le classi vocaliche

Mi concentrerò sulle classi in vibrante e in liquida, le più investite dalle manovre rispettivamente di riduzione e incremento, senza tuttavia risparmiare accenni sulle direzioni prese dalle altre classi rimiche in vocale. Riduzione dunque, ma è importantissimo avvertire che essa non tocca indifferentemente tutte le desinenze VRV. Le più impietosamente colpite risultano proprio quelle di maggior successo prima: ARE e soprattutto ORE. La prima scende da standard stilnovisti pari al 15-18% sul totale di VRV (10% in Cino) a uno scarso 4% nel "nuovo Dante" e in Petrarca, calo spiegabile fra l'altro con la imponente manovra di decategorializzazione delle rime (cfr. PAR. 2.9). Ovviamente più importante e influente il destino di ORE: oltre il 50% (sul totale delle classi in vibrante) nella *Vita nuova*, media del 40% nell'altro stilnovo (34% in Cino), solo 9,4% nel Dante della *Commedia*, 20% scarso in Petrarca[8]. E non sarà inutile visualizzare le cifre già di per sé eloquenti di quest'ultimo nella successione del suo *Canzoniere*. Pagati gli obblighi della lirica d'amore nell'istituzionale prologo – ORE compare in RVF 1; 3; 5: in RVF 1 è inoltre assieme a ENTE ma significativamente e allusivamente staccate fra quartine e terzine, mentre nel sonetto proemiale della *Vita nuova* le due formano sequenza consecutiva, e coabitano nello stesso piede nella prima stanza di *Donne ch'a-*

8. Con le solite e significative differenze tra sonetti (22,4%) e canzoni (17,4%).

vete a suo modo intensamente proemiale[9] –, la rima si dirada in modo decisivo, fino ad accumulare assenze protratte per oltre venti testi[10] e per un massimo di 443 versi tra *RVF* 38 e *RVF* 58. Sono referti che male si accordano con l'immagine di Petrarca poeta d'amore e poeta in ORE, ancor più se li leggiamo in filigrana con due opposti riferimenti: con il libro della *Vita nuova*, dove la rima compare quasi puntualmente in ogni testo; con le petrose e l'*Inferno*, dove rispettivamente si azzera o, con appena ventuno occorrenze, tace per tre lunghissime sequenze (di otto, nove, dieci canti).

Spostandoci dalle desinenze ai rimanti, si noterà ad esempio che la frequenza della parola «amore» non è immune dalla crisi di ORE: se computata relativamente al totale dei rimanti in ORE, non fa differenza con le medie tradizionali, ma se la misurazione tocca la realtà del libro *tout court*, insomma il totale assoluto delle rime, allora il taglio petrarchesco appare evidente. Da una percentuale sempre attorno a 1,5 punti (Guinizzelli, Lapo, Cino) e dagli eccessi di *Vita nuova* e Cavalcanti (quasi 3), si scende allo 0,4% nei *Fragmenta*. Sono certamente cifre da accogliere con molta prudenza vista l'estrema difformità dei volumi considerati (tuttavia non così estrema tra rime dei *Fragmenta* e rime di Cino), ma sono indicazioni importanti; tanto più se confermate da altri strappi alle regole del passato per quanto riguarda il lessico in rima[11]. Compaiono infatti rimanti come 1. «errore», che trovo solo nella imprevedibile (ma ormai prevedibile) zona della *Commedia* e appena una volta in un testo ciniano – il 152 –, significativamente un sonetto particolare, a schema continuo, di corrispondenza, con la rima B (ERTO) poco stilnovista e molto comico-petrarchesca; 2. «fattore», sempre comico; 3. «furore», «humore», «odore», irreperibili nello stesso Dante comico e negli stilnovisti, meno nel circuito autoriale in un modo o nell'altro escluso dalla storiografia dantesca: il Notaro, Guittone, il Guido Orlandi di un sonetto-quesito a Cavalcanti – *Onde si move e donde nasce Amore?* –, poi Niccolò de' Rossi in quantità. Non per niente la sorte postpetrarchesca dei suddetti rimanti – e non solo di questi come vedremo – coinvol-

9. Cfr. Baldelli (1973), p. 934 e *infra*, pp. 121-2.
10. Fra 37 e 59; 176 e 199; 244 e 264; 293 e 317.
11. Cfr. inoltre Coletti (1993), p. 61.

gerà i nomi di un petrarchismo non ancora o non perfettamente istituzionalizzato (Boiardo, Cariteo, il Serafino Aquilano soprattutto della produzione strambottista, Tebaldeo, non Bembo ma ad esempio sì – e in abbondanza – i due Tasso).

La riduzione del notissimo ORE apre la strada a suoni in rima meno noti e/o ignoti, giusta la suddetta tendenza all'esplorazione e all'ampliamento del capitale rimico. Ancora qualche dato statistico: già si è accennato all'aumento tutto petrarchesco di ORA, ma in generale le rime in OR- diverse da ORE come ORO/I, pressoché sconosciute negli stilnovisti (2% sul totale di *VRV*, appena il 7% in Cino), occupano nella *Commedia* e in Petrarca valori percentuali sopra i 17-18 punti. In questi ultimi salgono sensibilmente anche le rime in ER-[12] e IR-[13]. Ma anche quando i numeri sembrerebbero visualizzare un accordo di fatto, una indistinzione, una sostanziale uniformità tra stilnovo, "nuovo Dante" e Petrarca, sarà l'altro parametro, quello del lessico, a smentire un tale apparente stato di cose. Prendo il caso di URA: *Vita nuova* a parte (3%), gli standard stilnovisti (11%) sono vicinissimi alle quote petrarchesche (10%)[14], poco più sopra quelle comiche (13%)[15]. Ma a questo punto i rimanti: nei *Fragmenta* scompaiono i suffissali, e tra questi l'immancabile e iconico *verdura* (o *verzura*). Già Cino si permette di toglierlo in fine verso ma non dentro (cfr. 90,53), mentre il Dante comico lo mette proprio in rima per due volte e quello petroso lo inserisce in un verso di *Io son venuto*: «se non in lauro, in pino o in abete / o in alcun che sua verdura serba». Il primo verso del dittico Petrarca lo ricalca in *RVF* 10,6 – «ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino» –, replicando da quella strofa petrosa la sequenza consecutiva di rime in geminata e nasale – AGGE-INA → OGGIA-INO[16] – utile più che in Dante alla dissemi-

12. Stilnovo: 97 su 786 (12,3%); Cino: 109 su 736 (14,8%); *Commedia*: 219 su 1.157 (18,9%); canzoni dei *Fragmenta* (d'ora in poi *RVFC*): 39 su 218 (17,9%); sonetti dei *Fragmenta* (d'ora in poi *RVFS*): 74 su 463 (15,9%).

13. Stilnovo: 165 su 786 (21%); Cino: 140 su 736 (19%); *Commedia*: 249 su 1.157 (21,5%); *RVFC*: 64 su 218 (29,3%); *RVFS*: 84 su 463 (18,1%).

14. *RVFC*: 11%; *RVFS*: 8,8%.

15. *VN*: 4 su 123 occorrenze di *VRV*; stilnovo: 89 su 786; *Commedia*: 153 su 1.157; Cino: 73 su 736; *RVFC*: 24 su 218; *RVFS*: 41 su 463.

16. La rima OGGIA, con relativi rimanti «pioggia» e «poggia», Petrarca poteva trovarla nella canzone petrosa due stanze prima.

nazione fono-simbolica dei due *senhal* vegetali (faggio e pino appunto). Ma nemmeno qui Petrarca prende *verdura*, traducendone semmai l'immagine nel sintagma iperpetroso «erba verde» di RVF 10,7 – «ma 'n lor vece un abete, un faggio, un pino / *tra l'erba verde* e 'l bel monte vicino». In generale *verde* è ben attestato in rima: nelle petrose in due testi su tre (parola-rima di *Al poco giorno*), nella *Commedia* e appunto, con dieci attestazioni, nei *Fragmenta*. È invece introvabile o raro in altri, sia precedenti sia coevi a Petrarca, come Fazio, Beccari, Serdini e Vannozzo, i quali da una parte non ne sanno sfruttare la connotazione paesistica e dall'altra rimangono ancora legati a *verdura*. Sono appunto convinto che l'assenza di "verdura" e la presenza del suo allotropo petroso «verde» siano in Petrarca correlate, e che questo fatto specifico dica quanto poco occasionale e invece sistematica e profonda, strutturale, sia in lui la componente petrosa e dantesca *tout court*, senza cedimenti anche quando a cedere sia, in un certo senso, lo stesso Dante. Ecco altri presumibili spunti per leggere tale rapporto, per considerare «verde» il sostituto petroso di «verdura»:

CAVALCANTI
2,1 Avete 'n vo' li fior' *e la verdura*
→
RVF 127,32 negli occhi ò pur le vïolette *e 'l verde*

GUINIZZELLI
4,1-2 Al cor gentil rempaira sempre Amore
come l'ausel *in selva a la verdura*
→
RVF 105,13 Chi non à albergo, posisi *in sul verde*

oppure RVF 129,41 – «ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde» –, che per l'ortodossia del *locus amoenus* è avvicinabile ad analoghe realizzazioni ma con «verdura» (cfr. Cavalcanti 1, 1-5; *Inf.* 4,111). L'esito di questa vicenda particolare si pone come modello per gli altri rimanti di URA. Altre parole-chiave dello stilnovo come «creatura», inesistente anche fuori rima, scompaiono o si riducono fortemente, mentre prevalgono lemmi *noir* di cultura comico-dantesca: «paura», «dura», «cura», «oscura», gli ultimi due spesso insieme in serie inclusiva

(il cui termine *post quem* è al solito la *Commedia*[17]): tutti tendenzialmente usati con intenzioni e in contesti espressionistici, un espressionismo che conosce il suo massimo nell'*indignatio* e nella quota smodata di vibranti pure e implicate della seconda quartina di RVF 103, con un crudo dantismo – «pastura» – e un inedito – «endura» – che rimarrà tale anche dopo Petrarca. Ne ricordo il testo:

L'orsa rabbiosa per gli orsacchi suoi,
che trovaron di maggio aspra pastura,
rode sé dentro, e i denti et l'unghie endura
per vendicar suoi danni sopra noi (vv. 5-8)[18].

Analoghe operazioni petrarchesche di decremento, modifica e dissimulazione (più desinenze, rimanti diversi ecc.) investono altre due classi vocaliche che con VRV si dividevano il totale vocalico in fine verso prima della svolta dantesca: VTV e, un po' meno, VSV.

Inversamente crescono tutte le altre, con punteggi più o meno in linea con quelli del Dante della suddetta svolta. Aumenta in particolare la classe in liquida, promossa a seconda classe rimica vocalica dopo VRV. Il fatto trova conferma nei dati delle rime consonantiche (aumento di tutti i nessi *cum liquida*) e di quelle in geminata dove la classe in liquida è al primo posto, tradizionalmente occupato da quella in dentale sorda (VTTV). L'autorizzazione a procedere in questo senso viene dal solito Dante, ma questa volta *anche* dalla *Vita nuova*. In que-

17. Cfr. anche De' Rossi 233,1-8 (*paura* : *oscura* : *cura* : *asegura*).

18. Il luogo della *Commedia* più vicino per tono e lessico è *Purg.* 14,37-42: «vertù così per nimica si fuga / da tutti come biscia, o per sventura / del luogo, o per mal uso che li fruga: / ond'hanno sì mutata lor natura / li abitator de la misera valle, / che par che Circe li avesse in *pastura*». Ma da non trascurare, per un'interpretazione comico-petrosa della desinenza, è Dino Frescobaldi, nel quale sono tendenzialmente *in nuce* non poche "scoperte" petrarchesche: rimanti comici e poi decisamente petrarcheschi appunto come «paura» e «oscura»; la dittologia (con e senza epifrasi) con «dura» – «una battaglia forte, aspra e dura» (1,6) e «esser non può in sì crudel vita e dura» (3,6) – da confrontare a monte con l'*incipit* di un sonetto di Guittone: «Fero dolore e crudel pena e dura» (12,1: si parla anche qui di «battaglia» come nel primo esempio frescobaldiano) e con i primi versi dell'*Inferno*: «Ahi quanto a dir qual era è cosa *dura* / esta selva selvaggia e *aspra* e forte», e a valle con RVF 71,44 – sempre con epifrasi: «[...] questa aspra pena et dura» – e simili («[...] acerba et dura»: 305,6; 360,57).

st'ultima Petrarca sembra riconoscere l'uso tecnicamente e ideologicamente dolce e irenico, metafisico, delle rime e dei rimanti in liquida finalizzandolo ai rari momenti d'idillio o al finale di beatitudine dei suoi *Fragmenta* dove, al contrario, per tutto ciò che nel libro è mondo, errore, tormento d'amore non potrà che rivolgersi a desinenze e rimanti dei testi comici e petrosi. Ad esempio i rimanti "eccezionali", gli hapax dei *Fragmenta* trovano riscontro esclusivamente nella *Commedia*: «scola», «vïole», «còlo», «consolo», «stuolo», «polo». Mentre una desinenza ad alta frequenza come ELO prende le mosse soprattutto dal Dante comico – cfr. i rimanti «zelo» e, in particolare, «pelo» che con nove presenze su sessantanove (13%) incide non superficialmente sul sistema – ma anche da quello stilnovista: la storia di «gielo» o «gelo» (dieci volte in Petrarca) è inscritta nelle petrose e nel poema, ma inizia con la *Vita nuova* con due serie di lunga durata, anche per le potenzialità meteorologicamente aspre del rimante in questione: la serie *cielo* : *gelo* è dunque in due luoghi cruciali della *Vita nuova*, nelle due canzoni *Donne ch'avete* e *Li occhi dolenti*; al di fuori del libro nella canzone *Amor che movi*, e in sequenza inversa nei *Fragmenta* (RVF 337); e così la serie analoga ma arricchita *cielo* : *velo* : *gelo*, che Petrarca usa due volte (RVF 77; 362), la si ritrova significativamente nella petrosa *Io son venuto*[19] (e in sette su dieci delle serie petrarchesche *gielo* produce clausola dittologica, anche suggerita dal poema dantesco, flagrantemente da *Inf.* 3,87 – «in caldo e 'n gelo» –, per cui cfr. RVF 11,13; 77,13; 182,4; 337,10).

Al contrario, una storia che è massima nella *Vita nuova*, negata nel periodo comico-petroso, ritrovata nei *Fragmenta* è quella della rima ILE, connotata in senso totalmente e intensamente stilnovista. Essa risulta assente nel Notaro, è rarissima in Guittone[20], mentre compare in Guinizzelli proprio all'altezza dei suoi dolci detti. Nella *Vita nuova* si spende solo da *Donne ch'avete* in poi, appunto al di là del «nodo» bonagiuntiano[21]. Specularmente il "secondo Dante" la dimenti-

19. Cfr. inoltre *Rime* 105,9-13 *gelo* : *cielo* : *velo*; *Inf.* 32,23-27 *gelo* : *velo* : *cielo*; RVF 52,5-8 *velo* : *cielo* : *gielo*; 127,59-62 *gielo* : *velo* : *cielo*.

20. Cfr. canzoni 26,82-83 e 42,9-10 con la serie minima *vile* : *gentile*, in contesto non erotico.

21. E nelle *Rime* trovo la rima, significativamente, nella ballata *Voi che savete ragionar d'Amore*, ma mai una volta nei testi petrosi e postpetrosi.

ca concedendole appena due serie (sei occorrenze) sui 14.233 versi del poema. Ma a questo punto – come si diceva – entra in gioco Petrarca, che all'indomani della *Commedia* la usa sessantatré volte annettendola tra le sue rime preferite. Interpretare questo dato, staccandoci dal livello solo quantitativo, porterà a eliminare: 1. la sua (appunto apparente) contraddizione – come già si è fatto per URA; 2. a registrare ancora la «partecipazione non episodica» (De Robertis, 1983, p. 17) del "nuovo Dante" in Petrarca; 3. a dimostrare, più complessivamente, come un elemento spostato da un sistema all'altro muti di segno, come cioè la rima ILE, così stilnovista, non lo sia più o lo sia meno, lo sia diversamente, se trasferita dai testi dello stilnovo ai *Fragmenta*. Questo episodio (e altri che vedremo) di convergenza *Vita nuova*-stilnovo-*Fragmenta* oppure – come nel suddetto caso di «gielo» – di continuità fra "primo" e "secondo Dante" e *Fragmenta* potrebbe servire come stimolo e indicazione a leggere e interpretare un certo, innegabile, stilnovismo dei *Fragmenta* in modi meno dogmatici e semplicistici: non fattore di inerzia, non materiale di nicchia impermeabile alla complessità del tant'altro materiale psichico e formale, ma dimensione continuamente giudicata, filtrata, interiorizzata, tragicamente coinvolta in un gioco dialettico di attrazione e repulsione. Come dire che se è ancora possibile una fedeltà al verbo stilnovista questa passa, se passa, attraverso l'«errore» (non solo) «giovenile» del tradimento e della rottura: dell'infedeltà. Perché ormai – dopo le petrose e dentro il romanzo petrarchesco – la purezza stilnovista dovrà fare i conti con l'opaco e con l'ostacolo, la *caritas* con la passione, il Creatore e il suo disegno di salvezza con il magnetismo dolce e spietato della creatura, le «dolci rime» con l'asprezza. Indebite o meno, queste mie considerazioni sono comunque provate nei fatti da una configurazione di ILE nei *Fragmenta* quasi del tutto estranea (concorrenziale) alle antiche logiche stilnoviste (e non sarà poi inutile rilevare che Petrarca evita sempre di usare ILE nell'apriori stilnovista delle ballate). Ho osservato distintamente tale configurazione in tre modalità importanti: 1. rimanti, 2. loro messa in serie, 3. combinazione della serie con serie diverse.

1. Petrarca inserisce tre rimanti assenti nella *koinè* stilnovista e nella tradizione in genere: il primo, di valore assoluto nell'economia del romanzo, è «aprile» (*RVF* 67; 211; 325); gli altri due – «monile» e «fo-

cile» – sono hapax e fanno coppia in RVF 185. Solo di «focile» si può trovare un unico precedente, ma dentro il verso, nella *Commedia* (*Inf.* 14,39), al centro di un luogo dai tratti anche petrarcheschi, come ad esempio ossimoro ($_{42}$«arsura fresca» → RVF 185,8 «a la più algente bruma») ed esotismo ($_{31-32}$«in quelle parti calde / d'India» → RVF 185,13 «arabi monti»)[22]. Lo scarto dal solito è misurabile anche osservando il trattamento riservato a rimanti "medi" e imprescindibili come «gentile», «umile», «vile». In Petrarca ci sono ma non coprono tutte le possibilità come succedeva nello stilnovo, e «gentile» non è più il rimante maggioritario[23], sostituito dal quasi inedito «stile»: venti presenze[24] contro le diciassette del primo. E decisivo, al di là del dato numerico, è il fatto che «stile» nei *Fragmenta* sia meno dolce e «soave» che «debile», «agro», «doloroso», e sia soprattutto connesso al paradigma della rottura e del mutamento, del congedo necessario quanto traumatico dall'«antiquo» dolce stile – e qui è d'obbligo il riferimento all'architesto dantesco *Le dolci rime* (dove trovo ai vv. 10-15 la serie *stile* : *gentile* : *sottile* : *vile*). Stando così le cose è legittimo chiedersi se anche i rimanti di cui sopra – «gentile», «umile» ecc. – non risultino in qualche modo intaccati, se il loro uso nei *Fragmenta* rispetti l'ortodossia stilnovista. Questa è più che nota: pretende che la serie in ILE sia sempre consustanziale a una donna salutare e a una situazione di innamoramento immancabilmente e stabilmente di segno benigno, e che negli immediati dintorni della serie si concentrino i lemmi-chiave della sua ideologia, come «salute», «vertute», «dolcezza», «sospiri», «onore», «valore». In Petrarca invece almeno due volte ILE conosce una destinazione non amorosa (RVF 114; 128), e soprattutto l'effetto salutare e benigno è quasi sempre pensato e vissuto come fragilissima ipotesi, come realtà virtuale e ottativa, come idillio provvisorio, a volte infido e ingannevole. Si pensi a RVF 211, 9-14,

22. Dopo Petrarca tali rimanti saranno reperibili esclusivamente nel solco di un petrarchismo poco istituzionale e meno toccato dalla grammaticalizzazione bembiana: i Tasso, Bernardo ma soprattutto Torquato, il Rota delle *Ecloghe*, Luigi Tansillo, Celio Magno, Aretino ecc.

23. Dal 50% circa – sul totale dei rimanti in ILE – del "primo Dante" lirico (VN e non solo) si scende al 27% dei *Fragmenta*.

24. Di cui dodici nella sestina doppia 332. Ma questo, se "ridimensiona" la quantità, aumenta la qualità e il carisma del rimante.

dove la serie in ILE è inserita in un quadro non di salvezza ma di deriva e labirinto dei sensi:

> Vertute, Honor, Bellezza, atto gentile,
> dolci parole ai be' rami m'àn giunto
> ove soavemente il cor s'invesca.
> Mille trecento ventisette, a punto
> su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
> nel laberinto intrai, né veggio ond'esca,

(e non sarà un caso che il testo per contenuto e immagini si colleghi a *RVF* 6, con cui condivide una rima – ORTA: 6 *trasporta* : *conforta* e 211 *trasporta* : *riconforta* –, sonetto dove l'amore è «folle» e «traviato», letteralmente irragionevole[25]). Infine: proprio in quel «dibattimento davanti al tribunale della Ragione» (Santagata, 1992, pp. 335-6) qual è la canzone 360, la rima in ILE e molt'altro stilnovismo sono rovesciati di segno dal fatto che a pronunciarli, con perfetta strategia di *tongue in cheek*, sia Amore, l'imputato. Solo alla fine, in *RVF* 366, definitivamente «cangiati» i «desiri», lasciata Laura – «mortal terra caduca» – e abbracciata la Vergine – lei sì vera «cosa gentile» –, potrà attuarsi la restituzione del senso di ILE, dei suoi rimanti e di tutto quanto è cuore, pensieri, ingegno, «lagrime» e «sospiri»:

> Vergine humana et nemica d'orgoglio,
> del comune principio amor t'induca:
> *miserere* d'un cor contrito humile.
> Che se poca mortal terra caduca
> amar con sì mirabil fede soglio,
> che devrò far di te, cosa gentile?
> Se dal mio stato assai misero et vile
> per le tue man' resurgo,
> Vergine, i' sacro et purgo
> al tuo nome et penseri e 'ngegno et stile,
> la lingua e 'l cor, le lagrime e i sospiri.
> Scorgimi al miglior guado,
> et prendi in grado i cangiati desiri (vv. 113-125).

25. Cfr. inoltre Santagata (1996), pp. 31-3.

2. Ne consegue che solo sette serie su diciotto collimano, e non fideisticamente, con quelle classiche dove «gentile» e «umile» (e/o «vile»; e/o «sottile») fanno da comune denominatore[26]. Al debole rispetto del codice si contrappongono fermamente le sette serie con cardine su «stile» – promosso a parola-rima nella sestina doppia (*RVF* 332) – dove Petrarca è completamente solo con, si è detto, *Le dolci rime d'amor*[27].

3. Nei testi dello stilnovo a serie in ILE così chiuse e ipostatizzate al loro interno si associano solo certe e non altre serie rimiche diverse. Proprio come ORE cerca quasi abitualmente l'incontro con ENTE, così ILE si compagina quasi sempre con *V*R*V* (soprattutto con ORE), con ENTE, con *V*T*V* (soprattutto con UTE o UTA) e poco altro. Tale rigidità combinatoria è certamente un portato della istituzionale (per quei tempi) penuria di rime, ma non possiamo non pensare che per un lettore contemporaneo e, soprattutto, non contemporaneo (Petrarca appunto) non si rivestisse di una forte e stringente connotazione ideologica. Tanto più – come si diceva – che dietro quelle desinenze rimiche sempre uguali si possono ritrovare sempre i soliti, iconici rimanti: «valore», «virtute», «salute» ecc. Da questi pattern le testure petrarchesche prendono ancora una volta le distanze per seguire altre vie, combinandosi con rime e rimanti di altro orizzonte, petroso, comico, petrarchesco: ELLA OLLI ALDO ARVE ASMA EMBO EMBRA ESCA ORSI... e con tutta una compagine di desinenze in liquida semplice, geminata e/o implicata a fini di enfasi fonosimbolica, realizzazioni inerenti semmai a una precisa strategia di orchestrazione generale – non limitata cioè ai suoni in liquida – del Dante comico (cfr. Trovato, 1979, p. 92). Qualche esempio:

RVF 67, 9-14
SOLO ov'io era tra boschetti e cOLLI
vergogna ebbi di me, ch'aL cor gentILE
basta ben tanto, et aLtro spron non vOLLI[28].

26. Dal mio scrutinio nei *Fragmenta* non risulta nessun riscontro *a*) della serie binaria *sottile* : *gentile* (VN 33; 41) e *gentile* : *sottile* (Guinizzelli, *Al cor*, Dante, *Rime* 59; 83; 90; Cino 38; 46); *b*) della serie *gentile* : *vile* (Guinizzelli *I' voglio del ver*, VN 25).

27. Dante, *Rime* 82 *stile* : *gentile* : *sottile* : *vile*; cfr. inoltre *Purg.* 12,62-66 *vile* : *stile* : *gentile*. Per i *Fragmenta*: RVF 71; 78; 184; 229; 247; 270; 366.

28. E al v. 5: «Amor, che dentro a l'anima bOLLIva».

Piacemi almen d'aver cangiato stILE
dagli occhi a' pie', se deL Lor esser mOLLI
gli altri asciugasse un più cortese aprILE.

RVF 247, 1-9
Parrà forse ad aLcun che 'n Lodar quELLA
ch'i' adoro in terra, errante sia 'l mio stILE
faccendo LEI sovr'ogni altra gentILE,
santa, saggia leggiadra, honesta et bELLA.
A me par il contrario; et temo ch'ELLA
non abbia a schifo il mio dir troppo humILE,
degna d'assai più aLto e più sottILE:
e chi noL crede, venga egli a vedELLA
sì dira ben: QuELLO ove questi aspira,

fino a *RVF* 185 in cui l'eccezionalità – già vista – dei rimanti impone una orchestrazione, eccezionale, sulla liquida, a sua volta letteralmente testualizzata in un «foco» che è «liquido» e che, naturalmente e petrarchescamente, arde:

Questa fenice de l'aurata piuma
al suo beL coLLo, candido, gentILE,
forma senz'arte un sì caro monILE,
ch'ogni cor addoLcisce, e 'L mio consuma:
forma un diadema naturaL ch'aLLuma
L'aere d'intorno; e 'L tacito focILE
d'Amor tragge indi un Liquido sottILE
foco che m'arde a La più aLgente bruma.
Purpurea vesta d'un ceruLeo Lembo
sparso di rose i beLLi homeri vELA:
novo habito, et beLLezza unica et sOLA.
Fama ne L'odorato et ricco grembo
d'arabi monti Lei ripone et cELA,
che per Lo nostro ciEL sì altera vOLA.

2.5
Le classi consonantiche

Come sempre una stessa linea esclusiva unisce "nuovo Dante" e *Fragmenta*. Si sono già puntualizzati i termini fondamentali della svolta: aumento decisivo dei volumi con un distacco di oltre dieci punti per-

centuali dalle medie tradizionali; decisiva e cruciale rivoluzione al vertice, per cui non è più NX la classe maggioritaria ma RX; grande incremento qualitativo del contingente rimico, si ricordi il differenziarsi e lo screziarsi della classe RX. A partire da quest'ultimo aspetto è possibile delineare, senza scendere nelle particolarità delle singole rime, la natura sostanziale e la radicalità del cambiamento. Ciò che si verifica e vale per RX vale per tutte le altre classi. Si consideri per prima la classe in nasale implicata (NX): la base di partenza, costituita dalle 23 desinenze note e usate nelle pagine dello stilnovo, esplode nelle 75 rime della *Commedia*, con effetti immediati in Cino – ma appena di striscio, nei soliti testi: un totale di 32 rime – e, ma qui pervasivamente e sistematicamente, nei *Fragmenta* (50 rime), ancora una volta più curiosi e articolati dei testi di Fazio (27 rime), di De' Rossi (45) e Beccari (34). L'aumento è ottenuto con varie strategie di *inventio*, meno o più rilevanti ai fini della polifonia finale di un macrotesto. Le liste infatti si allungano per la presenza di: rime simili a quelle già esistenti ma diverse per genere e numero (esempi: ANCA, ANCHI, ANCO *vs* ANCO); rime simili per nesso consonantico ma con diversa combinazione vocalica (esempi: ONDA/E/I/O *vs* ENDE); rime del tutto inedite per nuclei consonantici appunto inediti, come il nesso nasale e palatale (-MB- e -MP-) o quelli triconsonantici come -NTR- o -NDR-. In sintesi le informazioni sulle altri classi:

1. LX: stilnovo 5 rime; Cino 10; *Commedia* 42; *Fragmenta* 30; Fazio 10; De' Rossi 18; Beccari 12; i nessi inediti attivati dal Dante comico e accolti per la più parte nei *Fragmenta* sono LB, LCI, LG, LM, LP, LS, LTR, LV;
2. SX: stilnovo 13 rime; Cino 15; *Commedia* 41; *Fragmenta* 30; Fazio 14; Beccari 21; ma De' Rossi 34;
3. XR: stilnovo 2 rime; Cino 9; *Commedia* 22; *Fragmenta* 13; De' Rossi 11; Fazio 8; Beccari 6 – nessi inediti: CR, GR, TR, BR, VR (ma si aggiungano pure DR e PR i cui precedenti stilnovisti si riducono a una presenza insignificante). Si tenga infine presente che nel catalogo stilnovista le rime meno vulgate e più fonicamente complesse sono tutte di Frescobaldi, per cui sarà ancora una volta ipotizzabile una pressione dei «primi canti dell'*Inferno*».

La scoperta della varietà e della qualità "difficile" dei nuovi suoni nella *Commedia* e nei *Fragmenta* ha un forte rilievo quantitativo, tale da mutarne radicalmente l'impianto sonoro complessivo. È un mu-

tamento di paradigma: prima della svolta dantesca la classe RX si esauriva quasi completamente nel nesso RT, NX in NT (e questo a sua volta nella desinenza ENTE) e in NZ (e a sua volta in ENZA o ANZA), LX in LT e così via; con la svolta tali nessi esclusivi o maggioritari patiscono irrimediabilmente la concorrenza di suoni alternativi. Tradotto più precisamente in cifre: nello stilnovo e in Cino – a conferma di un effetto comico e petroso solo tardivo che non impedisce ad un lettore di Cino di annetterlo senz'altro nelle file dello stilnovo – le rime con nesso RT costituiscono nel totale della classe RX rispettivamente il 64,86% (120 su 185) e il 60,64% (171 su 282). Nella *Commedia* RT scende vistosamente al 34,26% (469 su 1.369) e ancor più nei *Fragmenta* con una differenza sensibile – e coerente con altre già rilevate – tra sonetti (29,26%: 153 su 524) e canzoni (25,92%: 84 su 324). Allo stesso modo si complica e prende nuove forme la classe in nasale implicata: semplice sinonimo del nesso NT nello stilnovo (83,74%, 381 su 455) e in Cino (77,13%, 425 su 551), non lo è più nella *Commedia* (55,51%, 947 su 1.706) e nei *Fragmenta* (51,62%, 239 su 463, nei sonetti; 42,24%, 98 su 232, nelle canzoni). Si persegue e si cerca la *varietas* con uguale urgenza, all'interno di classi tradizionalmente abusate e troppo sentite, e di altre di scoperta recente. E dunque:

- LX: nello stilnovo le rime con nesso LT occupano il 90% del totale (19 su 21), attorno al 55% nella *Commedia* e in Cino, 46% e 51% rispettivamente in sonetti e canzoni dei *Fragmenta*;
- SX: il nesso ST pesa sempre meno nei *Fragmenta* (44,63%, 79 su 177, nei sonetti; 52,24%, 35 su 67, nelle canzoni) che nel "gruppo" grossomodo omogeneo di stilnovo, Cino e *Commedia* (oltre il 60%).

A questo punto, per apprezzare ulteriormente l'incidenza profonda di questo fascio di eventi, sarà utile non ragionare più sui totali solo consonantici ma su quelli assoluti, così da mettere direttamente in rapporto i volumi di una desinenza o di un gruppo rimico in vocale con uno in consonante, per valutare dunque a tutti gli effetti i termini del rapporto concorrenziale fra vecchio e nuovo, edito e inedito, convenzionale e non, facile e difficile. Ho considerato così le quote della notissima ORE, dell'altrettanto noto gruppo vocalico AT- (ATO, ATI, ATA...), confrontandole con quelle di due gruppi in vibrante implicata, il classico RT e l'alternativo RS. La rima ORE nello stilnovo è da sola più del doppio di tutte le rime con nesso RT. Tale superiorità pur

ridimensionata si conferma anche in Cino – 6,83% contro il 4,67%. Nella *Commedia* il rapporto si rovescia: 0,76% di ORE contro il 3,32% di RT. Analogamente nei *Fragmenta*, nonostante il genere più naturalmente congeniale alla rima vocalica: 2,33% contro 3,45% nei sonetti, 1,32% contro 2,92% nelle canzoni (ovvero meno della metà del gruppo consonantico). Restando sul testo petrarchesco è impressionante come la quota di ORE risulti nei sonetti non di molto superiore ad un gruppo in vibrante implicata non tradizionale come RS (quindi 2,33% *vs* 1,67%) e addirittura inferiore nelle canzoni (1,32% *vs* 1,52%). E ancora: il gruppo ATA/E/O/I, nello stilnovo intimamente legato a rime desinenziali, conosce una frequenza pari al 6,33%, quasi il doppio del gruppo consonantico RT (3,53%). In Cino il rapporto si equilibra (RT 4,67%, AT- 4,42%); mentre si rovescia nei *Fragmenta* nettamente a favore del nesso consonantico (sul totale di sonetti e canzoni: 3,18% *vs* 1,55%), e a favore persino di RS (1,62%). Tale vicenda è identica nella *Commedia*. Provo un ultimo affondo su indicazione di Trovato (1979, p. 91) – «meritano di essere ricordate, per la frequenza complessiva delle attestazioni nei *RVF*, le "famiglie" contenenti i nessi *-ls-*, *-ns-*, *-rm-*». Preso insieme, questo gruppetto è in grado di emettere un volume sonoro quasi pari a ORE nei sonetti (90 su 4.425, 2%) e superiore nelle canzoni (56 su 2.873, 1,95%).

2.6
Prime conclusioni (e due digressioni)

1. Quanto emerso sin qui su rime vocaliche e consonantiche riconduce agli esiti del libro di Trovato, confermandoli. Il fatto di proiettare quei «171 sistemi [di rime] più o meno difficili» (ivi, p. 91) e tant'altro all'interno di tutto il rimario dei *Fragmenta*, optando così per una visione dinamica, dialettica e quantitativa del suddetto materiale più o meno «prezioso-violento» (ivi, p. 90), il fatto dicevo, e i risultati, non fanno che visualizzare chiarissimamente la loro autorità, il loro peso, la loro pervasività nel sistema del libro. La partitura rimica dei *Fragmenta* è decisamente antitradizionale, decisamente connotata per suono e senso, e non potrà che disattendere sistematicamente un lettore che abbia nella mente e nell'orecchio letture stilnoviste. Si insiste su questo per il timore che lo scrutinio di Trovato pos-

sa essere ancora interpretato come un referto di fatti eccezionali e quasi soprannumerari, esistenti e possibili solo entro gli "a parte" di un macrotesto normalmente stilizzato e rinunciatario come esce *in toto* dal famoso saggio di Bigi (1961) e, parzialmente ma fortemente, dai *Preliminari* continiani. Così Contini (1951, p. 185):

I legittimi genitori di cosiffatte preziosità risultano ad evidenza nelle rime per corrispondenza [...]. Nella risposta a Stramazzo da Perugia [...] in un sonetto a Orso dell'Anguillara [...] nel sonetto a Stefano Colonna [...]; è troppo naturale che la traccia di simile esperienza si trovi pure fuori dei carteggi, ma per solito in gruppi di componimenti, dunque sincroni, materialmente o idealmente che sia.

Tutto vero in sé, ma resta il fatto che i dati sin qui raccolti dicono che con le suddette sincronie solidarizza anche, perfettamente, l'asse paradigmatico, e quei fili rossi, complessi, sono annodati a tutta la rete, complessa, dei *Fragmenta*.

La pratica della connotazione non smette poi di esserci sinergicamente e pesare anche al livello altrettanto decisivo delle rime tecniche, altro capitolo aprioristicamente frainteso dalla critica. Petrarca non è Guittone e non è nemmeno un poeta stilnovista; del secondo non condivide la scrittura trasparente e ad artificiosità zero; del primo rifiuta la tecnica come virtuosismo e vanità, come gap, exploit, scheggia isolata[29]. Nei *Fragmenta* la quota significativa di rime tecniche, e distintiva rispetto alle medie tradizionali, risponde appunto (e di nuovo) a una pratica ininterrotta e non polarizzata, non essendoci mai una vera difformità di valori tra canzone e canzone come invece accade in Guittone e spesso nel Duecento – mai insomma in Petrar-

29. Incondivisibile quindi la seguente diagnosi di Bigi (1961, p. 35): «prove di virtuosismo possono essere pure considerati alcuni esempi di due specie di rima care alla metrica provenzale e guittoniana, e non ignote agli stessi stilnovisti, quali la rima derivativa e quella equivoca. Della prima si possono citare solo pochissimi casi [...]. Un po' più spesso si incontra la seconda, specie quando può consentire qualche effetto di ambiguità». E cfr., insospettabilmente, Trovato (1979), p. 91: «non mancano infine, come non mancano in Dante, le rime derivative, ma si tratta di debolezze momentanee o piuttosto di allusioni a una moda passata e non, come nei duecentisti avanti lo Stilnovo, di una delle più importanti voci di bilancio per provare la propria eccellenza».

ca nicchie retoricamente abnormi del genere «rigorosamente guittonian[o]» di *Lo fin pregio avanzato* ecc. (Contini, 1960, vol. II, p. 447). L'esito della mia schedatura di rime identiche, equivoche, inclusive e derivative fatta sulle sole canzoni – ma i dati sul sonetto di Pelosi (2003) non contraddicono affatto quanto si dirà – sancisce appunto la superiorità petrarchesca su tutti, precedenti e coevi. Mediamente una canzone dei *Fragmenta* è artificiosa al 21,51%; molto meno quelle d'amore di Guittone (13,44%)[30], meno quelle di Cino (14,21%) e del Dante delle *Rime* (16,08%)[31]. Ma proprio il tracciato di quest'ultimo è – ancora una volta – decisivo per capire quello petrarchesco. All'altezza del momento petroso Dante limita fortemente l'artificio guittoniano (e anche suo, e duecentesco in genere) della rima identica ed equivoca, dosandolo semmai e specializzandolo come nella *combinatio* che sa già di sestina di *Io son venuto*, e appunto *in toto* nella ciclicità istituzionalmente ossessiva di quella forma; d'altra parte ispessisce la densità delle inclusive e derivative, che da una media del 9,15% nel "primo Dante" schizza al 17,94%, con la punta massima in *Così nel mio parlar* (33,73%). Ma per questo tipo di rima si può ben parlare di lunga fedeltà, senza ripensamenti e passi indietro: sempre oltre il 13% di inclusive nella *Commedia*, sempre ben al di sotto dell'1,5% le identiche ed equivoche – «incapsulat[e] e mess[e] a profitto» (Contini, 1946, p. 260), irreggimentate a fini precisissimi e sincronici come le famose quattro serie su *Cristo*. E così fa Petrarca. Riduce il reparto delle equivoche e identiche, tenendosi di fatto solo le prime, efficaci per esprimere l'intrinseca ambiguità del messaggio dei *Fragmenta*, e soprattutto pronte per un arnaldiano e petroso effetto-sestina anche laddove i testi sestine non siano. È il caso di RVF 18, le cui rime tutte equivoche è senz'altro preferibile pensarle, più che come ricordi di vecchia scuola[32], come «innanzitutto un tentativo di emulare la fissità tormentosa delle sestine dantesche» (Trovato 1979, p. 90): e non a caso è vicinissima la sestina 22, che recupera dal so-

30. Il dato senz'altro sorprende, ma si tenga presente che ho escluso dalla schedatura artifici "preistorici", e dunque incongrui, come le rime frante, e tutta la categoria, a mio parere di statuto incerto, delle rime ricche (che in Guittone e altri coincidono frequentemente con i molti casi di rime suffissali – MENTO, MENTE, TADE).

31. Da confrontare con Uberti (17%) e Beccari (14,15%: Pelosi, 2003, pp. 513 ss.).

32. Per la datazione "alta" del sonetto cfr. Santagata (1996), p. 76.

netto uno dei suoi rimanti («sole»). Ma è pure il caso della quarta stanza della canzone 135:

> Surge nel mezzo giorno
> una fontana, e tien nome dal sole,
> che per natura sòle
> bollir le notti, e 'n sul giorno esser fredda;
> v. 50 e tanto si raffredda
> quanto 'l sol monta, et quanto è più da presso.
> Così aven a me stesso,
> che son fonte di lagrime et soggiorno:
> quando 'l bel lume adorno
> v. 55 ch'è 'l mio sol s'allontana, et triste et sole
> son le mie luci, et notte oscura è loro,
> ardo allor; ma se l'oro
> e i rai veggio apparir del vivo sole,
> tutto dentro et di for sento cangiarme,
> v. 60 et ghiaccio farme, così freddo torno.

Anche qui, per la quadruplice *aequivocatio* su «sole», sarebbe fuori luogo addurre il motivo dell'arcaicità della canzone quasi certamente di data alta. È evidente infatti che non si tratta né di una brutta e impacciata ripetizione, né di un'arguzia troppo esibita e fine a se stessa, come isolata dal resto del verso o del testo. Al contrario l'autore fa di tutto per "nascondere l'arte" e l'impatto di tale artificio: ad esempio per il tramite di una sintassi che si muove non per linee continue e parallele, ma lungo un circuito spesso spezzato e asimmetrico, cosicché altri interruttori si affiancano alla interruzione di fine verso, che pertanto risulta depotenziata; oppure ancora spezzando la catena della *aequivocatio*, allontanando a due a due i suoi membri, nella fronte e nella sirma. (Prevedo l'obiezione: proprio la ripetizione nella sirma di una desinenza della fronte è un altro tratto arcaizzante della canzone, che dunque costringerebbe a riaffermare l'arcaicità del tutto. Rispondo all'obiezione: nello specifico caso l'arcaismo, più che *ricevuto*, mi sembra senz'altro *cercato* se coinvolge non una rima qualsiasi della stanza ma quella che ne è la protagonista. Di "cadute" simili, ma dotate di un senso superiore che le riscatta, discute Guglielmo Gorni – 1999, pp. 92-105 – per i *Trionfi* ma pure per la canzone 366 – ivi, p. 105.)

Ma ci sono poi altri e più importanti elementi che indirizzano la rima equivoca o identica di questa stanza di canzone verso un uso non tradizionale e inerziale, ma mirato a un quadro dove la ripetizione, variata e complicata, costituisce la forma cruciale di un contenuto psichico tutto ossessivo; che è un uso nuovo, attratto, ripeto, nell'orbita della sestina e delle sue possibili attualizzazioni – ancora dunque sulla scia del Dante comico-petroso. Analizziamolo nel dettaglio. C'è innanzitutto un fitto tappeto di omofonie identico-equivoche, nel quale l'equivoca «sole» rappresenta pertanto uno e non l'unico dei fili. E i fili sono: la derivativa *fredda* : *raffredda* (che è in fondo una identica imperfetta); *loro* : *l'oro*, una pseudoequivoca franta; «giorno» del v. 46, che è in rima equivoco-identica interna con «giorno» del v. 49. Contemporaneamente la stessa rima «sole» ha i suoi riecheggiamenti dentro i vv. 51 e 55, e in quest'ultimo anche la ripetizione fonica dà il suo contributo, moltiplicando così l'energia totale ma insieme distribuendola e dunque diminuendo il protagonismo della rima: «ch'è 'l mio SOL S'aLLOntana, et triste et SOLE / SOn [...]». La stessa osservazione vale per l'altra famiglia in rima, cioè *loro* : *l'oro* («[...] è LORO, / ardo alLOR; ma se L'ORO». La coppia *fredda-raffredda* è replicata in fine stanza dalla coppia *ghiaccio-freddo*. Fuori dalla sede di rima si vedano «notti» e «notte» (vv. 49 e 56), «lume» e «luci» (vv. 54 e 56).

Detto questo, se la nostra strofa non è una stanza di sestina poco ci manca. Tre rimanti sono presenze fisse della sestina petrarchesca o dantesca: «sole» e «giorno» anche di RVF 22 mentre «freddo» si ritrova nella sestina doppia di Dante *Amor, tu vedi ben che questa donna*. Ma è anche il caso di altre parole interne alla stanza e per di più ripetute: «notti» e «notte» (RVF 332; 237), «lume» (RVF 142) e «luci» nella sestina doppia di Dante, «ghiaccio» (RVF 60). Così pure da sestina o somigliante alla petrosa *Io son venuto* è la scena descritta nella prima parte della stanza, cioè un quadro oggettivo di natura non privo di scorci astronomici («Surge nel mezzo giorno», «quanto 'l sol monta, et quanto è più da presso»), cui segue il quadro soggettivo nella sirma.

2. Ancora in parallelo con le mosse del Dante comico-petroso è l'aumento delle derivative, e ancor più delle rime cosiddette inclusive del tipo *ora* : *mora* oppure *ferire* : *ire*. Si potrebbe tuttavia obiettare che

le poetiche medievali – le provenzali e le nostrane – contemplano fra le rime tecniche le identiche (*mot tornat*), le equivoche (*rims equivocz*) e le derivative, ma sulle inclusive tacciono. Non dobbiamo dunque considerarle rime tecniche? Ovvero non riconoscere un plusvalore retorico a tutto un comparto che come si è detto è in forte crescita? Non credo. Non lo credo perché intanto non pochi testi dei *Fragmenta* appaiono come degli esercizi di stile in chiave inclusiva (RVF 291 ad esempio)[33], e soprattutto perché le inclusive ricordano da vicino, e attualizzano *iuxta propria principia*, schemi artificiosi contemplati dalle stesse poetiche tradizionali. Cioè riproducono la classica figura dell'«eco»[34], e sono poi una sorta di calco-traduzione delle derivative (cresciute anch'esse!). Spesso infatti le derivative sono anche delle inclusive, ad esempio *parve-disparve*, *spira-sospira* ecc., per cui fra le due tipologie rimiche la sola differenza è la presenza o l'assenza di parentela etimologica o semantica.

Ignorare pertanto il fenomeno inclusivo all'interno di un discorso sulle rime tecniche, e così rispettare il silenzio delle poetiche del tempo, significherebbe poi, fatto ancora più grave, descrivere e quotare la qualità stilistico-artificiosa dei *Fragmenta* secondo parametri che Petrarca, o il Dante comico-petroso, ha su ogni punto rifiutato o ignorato. E dunque, in conclusione: l'azzeramento delle identiche, la riduzione delle equivoche e al contempo la loro eventuale rifunzionalizzazione, l'importantissimo aumento di ciò che prima era ai minimi termini, cioè le inclusive, e la rinnovata attenzione alle derivative, che spesso – e significativamente più spesso in Petrarca che in Guittone – sono anche inclusive, tutto questo non è che il segno di una nuova storia della forma poetica, e di una nuova *forma mentis* d'autore. La quale consiste nella volontà di creare rapporti artificiosi fondati meno sulla parola che sulla sillaba, meno sul significato che la parola intera veicola che sul significante di un corpo franto, di atomi e nuclei fonici, per così proiettare la *repetitio* rimica in una dimensione più esclusivamente metrico-lirica, non più promiscua con

33. La presenza di rime inclusive nei *Fragmenta* è segnalata sistematicamente da Santagata (1996). Ma cfr. anche per Petrarca Pelosi (2003) e, per Ariosto, Bologna (1993), p. 136.

34. Cfr. Pozzi (1984), pp. 94 ss.

altri generi (perché ad esempio la rima identica è *anche* un'epifora, e la rima derivativa non inclusiva è *anche* un poliptoto).

A ulteriore conferma di tale logica andrà poi segnalata l'estinzione nei *Fragmenta* di una specie particolare di rime identiche (già definite «varianti deboli delle identiche» o anche rime «poliptotiche»: Mengaldo, 1989, p. 56), ovvero di una specie piuttosto vivace prima di Petrarca come nota Menichetti (1993, p. 567): «a fine verso è anche frequente, specie nella poesia antica, la *figura etimologica* fra parole che però non rimano l'una con l'altra, ess. *amare amore*, *morte morire*». Poco più che uno *specimen*[35]:

GUITTONE 7, *Ahi Deo, che dolorosa*
I 6 pena : 10 penare
I 5 angosciosa : 9 angosciosamente : III 44 angoscioso
I 13 vorria : II 23 volere
I 14 l'effetto : III 33 l'effetto
III 36 malamente : V 75 male
VI 94 locato : 95 sloco
II 24 lo coso : *c* 106 cosa;

GUITTONE 15, *Gente noiosa e villana*
I 7 departuto : IV 47 lo meo partire : VII 86 fatto partire : 97 'l partimento : VIII 99 la partenza
I 14 talento : II 23 talento
II 18 fellone : IV 56 fellone
II 19 bono : VI 78 a bono : IX 126 bono : *c* 138 bono
II 18 manente : VI 79 el remanente
III 32 stae : V 60 restare : IX 122 stare
IV 52 perdita : VI 71 perdendo
V 69 tutto : VI 83 tutto;

GUINIZZELLI 2, *Madonna, il fino amor*
I 3 Amore : 9 innamorato : VI 72 Amore : VII 81 amanza : 83 innamorato : 84 disamato : *c* 86 l'amare
III 32 bandire : 33 bando
I 6 valore : III 36 vale : V 57 valore
V 52 lontana : 60 lontano

35. I numeri romani si riferiscono alle strofe; la lettera *c* al congedo; le parentesi tonde alle rime interne.

II 14 compire : 21 compire
I 1 porto : VI 69 porto
II 17 il morire : VI 70 morto
I 8 fina : VI 67 fino
II 22 dire : VII 73 dico;

CINO 39, *L'uom che conosce*
I 1 ardire : III 29 arditanza
I 9 Amore : IV 45 innamorata
IV 51 cortesia : (53) cortese
I 10 nol sente : II 17 sente
I 14 sguardo : II 23 riguardando : (25) miri : III 30 veduta : IV 49 sguardata : 55 vide
I (13) via : IV (52) 'n via;

CINO 49, *Sì mi stringe l'amore*
I 5 core : III 44 coralmente
I 7 morte : I 18 ammortita : IV 71 more : 77 morto
I 9 penare : IV 68 pena
I 14 Deo : IV 69 Deo
I 19 non vede : II 27 vedere : III 48 vedute
I 13 meo : II 36 mia
II 21 rattegno : 29 rattenere
II 20 maraviglia : IV 59 maravigliosa
II 32 disperare : 75 IV spera
II 35 abbellire : III 51 bella : IV 70 bellore
IV 63 potenza : V 91 potestate;

CINO 90, *S'io ismagato sono ed infralito*
I 8 morire : 14 mora : 18 morte : 63 morisse
IV 55 amoroso : 56 ama : V 76 innamorati
I 2 maraviglia : V 80 maravigliare
II 26 mi greva : 30 m'aggreva : IV 51 gravoso : IV 61 greve
II 19 disia : IV 54 disioso
II 24 vedere : III 45 vede : 47 viso
II 22 sia : V 68 sono : 74 fosse
III 39 direi : V 71 dire
IV 59 face : V 79 fare;

FAZIO DEGLI UBERTI 2, *Io guardo i crespi e i biondi capelli*
I 5 belli : III 44 belle : V 81 bellezza

I 11 ragiono : II 26 ragionare : 73 ragione
I 10 veggio : IV 63 vederla : 66 guata
I 12 sono : IV 56 fossi : V 76 sia
II 27 pietosa : *c* 92 pietate
III 50 piacere : V 80 piace : *c* 88 piacque.

E per cercare di quantificare indicativamente il coefficiente di incidenza del fenomeno nei testi si può dividere il totale di rimanti ripetuti nei modi suddetti per il totale dei versi, e così ottenere i seguenti risultati: valori decisamente superiori al 25% in Guittone e Guinizzelli e sempre oltre il 15% in Cavalcanti o Cino ecc.; più basso il Dante delle canzoni anteriori alla svolta petrosa, nelle quali comunque trovo sequenze pesantemente protratte come in *E' m'incresce di me* (I 2 *doglia* : 4 *dolorosamente* : III 32 *dolendo* : IV 54 *dole* : VI 72 *dolere*[36]) o in *Io sento sì d'Amor* (I 16 *amore* : II 18 *innamorati* : 26 *amo* : V 67 *innamora* : 85 *amorosa*[37]) o in *Poscia ch'Amor*:

I 5 core : II 38 coraggi
II 29 'nganno : III 42 ingannati
II 36 vestimenta : V 86 vesta
I 7 disamorato : III 48 innamorati : 49 amorosa
I 12 tanto : VI 102 cotante
I 18 'ntendo : II 33 intendere : IV 40 intendimenti
IV (60) disvia : V 77 disvïata
VI 96 simigliante : 114 s'assimiglia
IV 73 loda : V 83 lodata : VII 132 laudare.

Ma, come si diceva, niente di tutto questo nella limitata zona petrosa e tanto meno in quella ben più ampia dei *Fragmenta* (la cui media precipita al 6%): un niente dunque, e quasi sempre costituito da serie minime (binarie, a una sola ripetizione) e non vistose, né per vocabolario: ripetizione del verbo "essere" o "avere"; lessico non raro ma quasi inevitabile come *vita-viva* di RVF 37,2 e 8 oppure *morte-mortali* di RVF 37,20 e 27 ma, faccio notare, con la complicazione del tratto equivoco perché «mortali» significa "uomini mortali"; né per

36. Cui va aggiunto: II 28 innamorata : III 31 Amore; II 26 morto : V 68 morte; III 33 partita : IV 50 partire.

37. E: II 32 morrei : III 37 morte; IV 64 degno : V 66 degnamente : VI 82 sdegnosa.

consistenza sillabica: pochissime deroghe al bisillabo, e mai oltre il trisillabo. Tuttavia, negata l'ordinaria amministrazione di tale prassi il poco, pochissimo, che resta è presumibilmente rifunzionalizzato a tutt'altro: non più necessità e/o *escamotage* meno peggiore di altri alla difficoltà di trovare la rima, non più casualmente disposta nel testo, non più parte di un tutto obbediente alla regola della *repetitio*, ma in qualche modo reindirizzata metricamente o stilisticamente. Un primo caso specifico, metrico, lo offre la dantesca *Io son venuto al punto de la rota* dove trovo tre rimanti ripetuti:

I 3 cielo : *c* 68 li cieli
I 7 il gelo : *c* 69 geli
II 21 pioggia : *c* 67 piove.

Come nel caso delle rime identiche che – si diceva – proprio nelle *combinationes* di questa canzone funzionano quali «parole-rima» di sestina (Contini, 1946, p. 437), così anche le loro "varianti deboli" sono inserite nel gioco metrico di tale forma. La replicazione nel congedo dei suddetti rimanti segue proprio l'ordine a *retrogradatio cruciata* (1-2-3-3-1-2):

v. 3 cielo;
v. 7 il gelo;
v. 21 pioggia;
v. 67 piove;
v. 68 li cieli;
v. 69 geli[38].

E ancora, entro una dimensione latamente stilistica, la figura, se cade non più a distanze ragguardevoli e/o imprevedibili ma in sequenza consecutiva (e questo spesso), è mezzo indispensabile per cortocircuiti paronomastici come certi memorabili casi comici spesso, significativamente, in attacco di canto: «Per me si va ne la città *dolen-*

38. Per ultimare la *reductio* a sestina della canzone in questione si pensi come i suoi rimanti tutti si attengano quasi rigorosamente alla "legge" bisillabica con un 80% di 10 punti superiore anche alla media del "secondo Dante" (71% di *Rime* 103 e di *Rime* 104).

te, / per me si va ne l'etterno *dolore*» (*Inf.* 3,1-2); «Mentr'io dubbiava per lo viso *spento*, / de la fulgida fiamma che lo *spense*» (*Par.* 26,1-2); e soprattutto «nobilitasti sì, che 'l suo *fattore* / non disdegnò di farsi sua *fattura*» (*Par.* 33,5-6) – quasi varianti appena più dilatate di clausole come «ch'i' fui per ritornar più volte vòlto» (*Inf.* 1,36). E non mancano esempi petrarcheschi, muniti di effetti riduttivi e centripeti (allitterazioni e altre ripetizioni dentro il verso) quasi più numerosi e marcati rispetto agli archetipi danteschi:

RVF 105, 57-8
Là DOVE più mi *dolse*, altri si *dole*,
et *dolendo* aDDOLcisse il mio *dolore*;

RVF 280, 1-2
Mai non fui in parte OVE sì chiar *vedessi*
quel che *veder* Vorrei poi ch'io nol *vidi*;

RVF 329, 11-3
et scritto era in sua dolce amara *vista*
[...]
che mi fea *veder* quel ch'i' *vedea*;

RVF 333, 9-10
sol di lei ragionando VIVA et *morta*
anzi pur VIVA, et or fatta *immortale*[39].

Segnalo, per chiudere, un doppio caso, il più significativo tra altri analoghi, dove la ripetizione variata di un rimante lavora a fini diegetici – per una diegesi, per un'architettura narrativa che solo con pe-

39. Acrobazie del genere possono anche essere un ripensamento, una rilettura aggiornata, di certe modalità guittoniane: «Ché non è *vizio*, ma virtù, PIETATE; / ma *vizio* è crudeltate / e contra del PIETOSO esser SPIETATO» (16,34-36); «Prov'altra no 'nde fo di ciò ch'ho DETTO; / ma miri ben ciascuno s'eo ver DICO, / che già non men DESDICO» (20,85-87); «Tutto ch'eo poco VAGLIA / forzerommi a VALERE» (24,1-2); «D'*amar* lei non mi DOGLIO / ma che mi fa DOLERE / lo meo folle volere, / che m'ave addutto a *amar* sì alt'*amanza*» (24,15-18 – *incipit* seconda strofa); «Onne cosa è da *odiar* quanto ten DANNO; / vizio, da cui solo onne DANNAGGIO, / *odiar* dea del tutto onne coraggio» (49,33-35); «Quasi candida roba e donna sia, / saggia, se ben denota onne, GUARDANDO. // S'i prego voi da lor donne GUARDARE, / prego non men che lor da voi GUARDIATE» (49,145-148).

trose e *Fragmenta* possono dirsi veramente complesse e realizzate. Il caso, nella canzone petrarchesca delle metamorfosi, riguarda due verbi – "essere" e "andare" – che ritornano in rima con mutata veste temporale (e proprio la variazione del tratto temporale nei verbi in rima è decisamente poco frequentata da Guittone e dalla poesia duecentesca, ma anche – di nuovo – da Cino)[40]. Ecco allora che in una canzone nel suo complesso impostata sulle differenze di tempo, sul racconto di una condizione biologica ed esistenziale *ante* e *post eventum*, l'espediente della rima grammaticale può essere usato a fini di brusca e drammatica rottura diegetica competente nel testimoniare la fulmineità e la gravità, l'irreversibilità dell'evento traumatico (RVF 23,27-30):

Lagrima anchor non mi bagnava il petto
né rompea il sonno, et quel che in me non *era*
mi pareva un miracol in altrui.
Lasso, che *son*! che *fui*!

Perfetto e presente, «fui» e «son» – alla maniera del *cum inversum* – interrompono la rassicurante routine degli imperfetti. Alla drammatica *mutatio* nella vita del soggetto corrispondono nel testo il cambiamento dei tempi verbali, quello metrico da endecasillabo a settenario (come nelle sirme di *Io son venuto*), quello ritmico se appunto il verso breve rispetto alla sequenza endecasillabica è diversissimo fin da subito – 1ª-4ª-8ª-10ª / 3ª-4ª-6ª-8ª-10ª / 3ª-6ª-10ª / 1ª-4ª-6ª.

Proseguendo nella lettura della canzone, ecco un'altra prova. La terza strofa di nuovo ricorda: una sequenza di perfetti («m'accorsi», «vidi», «stetti»...) che si modula nella sirma in un presente che inaugura una serie serrata di stacchi temporali:

v. 50 Né meno anchor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume
allor che folminato et morto giacque
il mio sperar che tropp'alto montava,

40. Vale come eccezione che conferma la regola la puntuale osservazione di Menichetti (1995, p. 240) sulla canzone di Guittone *Amor tanto altamente*: «due sue strofe sono poste in prospettiva cronologica, evocano situazioni passate con tempi al passato: il che non è corrente nella rimeria cortese, in genere tutta appiattita su un presente sostanzialmente immobile».

e infine la cronaca dell'esito (nel segno dell'erranza e del pianto) di quei fatti, immediatamente replicata nella strofa successiva:

ché perch'io non sapea dove né quando
v. 55 me 'l ritrovasse, solo lagrimando
la 've tolto mi fu, dì et nocte *andava*,
ricercando dallato, et dentro a l'acque;
et già mai poi la mia lingua non tacque
mentre poteo del suo cader maligno:
v. 60 ond'io presi col suon color d'un cigno.

Così lungo l'amate rive *andai*,
che volendo parlar, cantava sempre
mercé chiamando con estrania voce;
né mai in sì dolci o in sì soavi tempre
v. 65 risonar seppi gli amorosi guai,
che 'l cor s'umilïasse aspro et feroce.

Il ritorno sulla scena *clou* finale avviene appunto tramite la ripetizione variata di quel verbo-chiave in punta di verso – "andare" –, che passa dall'imperfetto al perfetto. Circostanziano ulteriormente la ripresa il «Così» incipitario, gli stessi luoghi di confine tra terra e acqua, presumibilmente deserti e solitari come si addice a *promenades* d'angoscia petrarchesche e non, gli stessi pianti e lamenti. Il tutto ricorda, se vogliamo, modi capfinidi, ma qui con motivazioni meno istituzionalmente retoriche che appunto diegetiche e psicologiche. La contiguità tra le due stanze è solo grafica: tra la terza e la quarta strofa, tra l'imperfetto e il perfetto di "andare", si apre uno spazio temporale (e psicologico) lunghissimo, indefinitamente lungo; la contiguità si oppone alla diversità di prospettiva: l'io di «ora» della terza strofa che ricorda i fatti di «allora» si colloca in un «ora» completamente diverso da quello dell'io, della quarta strofa, che ricorda quegli stessi fatti. Ecco dunque che il ritorno – variato – in rima di quel verbo-*madeleine* corrisponde ed è funzionale al ritorno variato e recursivo dell'io su esperienze-chiave vissute e passate.

Detto questo riannoderei alcuni fili ultimi per un'ulteriore, breve e provvisoria conclusione. Si sono viste due manovre di forte riduzione (con annessa rimotivazione e rifunzionalizzazione del rimanen-

te): quella del ritorno in rima della stessa parola per giochi identici o equivoci e quella del ritorno in rima (anche più volte) di una stessa parola ma più o meno mutata. Sono convinto che entrambe le strategie lavorino, non dico insieme ma parallelamente, verso una definizione e un uso del meccanismo rimico più evoluti, più complessi e sottili. Per la prima già si è detto. Per la seconda: se «la successione dei vocaboli in rima suggerisce e imposta la intelaiatura dei pensieri» (Bianchi, 1956, pp. 93-4), le frequenti trafile di rime grammaticali sono organiche, senza il minimo dissenso, al ritmo di un ragionamento di stampo nel bene o nel male sillogistico, tutte interne al suo asse denotativo: sono come dei titoli di paragrafi in cui è facile suddividere un testo (guittoniano o similguittoniano, di Cino o Uberti compresi). E dunque se si parla di amore ecco l'insistenza in fine verso di «amore», «inamorato», «disamorato»; se si parla di morte ecco «morire», «mora», «morte», «morisse»; se si parla della proverbiale e terribile *liaison* dell'uno e dell'altra sarà facile attendersi che, fra i possibili tracciati di rime grammaticali, quelli relativi ad «amore» e «morte» saranno i più lunghi e i più battuti. O viceversa: in una ipotesi di lettura verticale, come se una mano coprisse tutto il testo tranne l'ultima colonna, quella dei rimanti, la conseguente perdita di informazioni non sarebbe del tutto irreparabile: perché appunto la catena dei rimanti comunque uno scheletro logico-tematico sarà in grado di fornirlo. Ecco allora che rinunciare ad essa potrà anche essere pensato come il congedo da una rima troppo fedele alla linea continua del ragionamento, come la rottura della tendenzialmente perfetta coreferenzialità di testo e rima, di tema e rima; e d'altra parte acquisto e conquista di una rima scelta nel segno del tropo, della metafora e/o della metonimia, di una rima obliqua, come una serie di punti inscritta nel discontinuo di un testo che è sempre più rappresentazione, racconto, *frame* di romanzo in un tempo e in uno spazio relativamente definiti e reali (cfr. *supra*, pp. 32-4). Ecco allora non più gli astratti di un ragionamento sull'amore, motivati e legati da una significazione diretta, ma i suoi figuranti concreti[41]. Ad esempio, in un testo la cen-

41. Ciò che Boyde (1979) e Baldelli (1978, pp. 66-8) hanno detto delle petrose – aumento dei rimanti concreti, diminuzione degli astratti – lo si può dire anche dei *Fragmenta*, e dunque altra occasione di incontro fra i due testi, altro caso pervasivo di Dante in Petrarca.

tralità del motivo del pianto, la sua ossessività, non sarà più indicata dal filo continuo di parole come "pianto", "pianti", "piansi", "piangevo" e così via, ma dalla rete ossessiva di figure come «pioggia», «onde», «fiumi», giusta il tratto comune della liquidità (e così i "sospiri" potranno diventare «vento» o «tempesta» ecc.). Per questa via, inevitabilmente, i rimanti possono moltiplicarsi e così – nel particolare – l'identità fonica tenere insieme più sostanze diverse, e – nel generale – quella zona omogenea che è la fine verso convocare una maggiore eterogeneità, una «pluralità d[i] oggetti e d[i] pulsioni» (Vanossi 1980, p. 287). Verrebbe quasi da sottoscrivere per Petrarca una osservazione di Osip E. Mandel'štam (1967, p. 130) sul Dante comico: «I cicli semantici danteschi sono costruiti in modo da cominciare con *miele* e arrivare a *rame*, partire da *latrato* e terminare con *ghiaccio*».

Anche qui dunque – e soprattutto qui – si scrive per rilevare l'infedeltà di quell'idea autorevole della «limitatezza di lessico», dell'«inventario chiuso» delle rime dei *Fragmenta*. Ha poco senso dire che «Amore, in teoria, potrebbe rimare con una serie ben più ampia di parole (sono tutte ben due-trecentesche, dantesche alcune, adiutore, adulatore, amatore, arcadore, ardore, calore, candore, cantatore, chiarore, dicitore, dipintore, dolzore, dottore, fulgore [...] umidore, umore, vapore, verdore ecc.) (Beccaria, 1975, p. 35).

Non si può pretendere in Petrarca l'uso di un vocabolario troppo duecentesco, troppo compromesso con un certo "plebescere" guittoniano, al di qua irrimediabilmente del «nodo» indicato una volta per sempre dalla storiografia dantesca. Poi, andando a verificare nella pratica anche con l'aiuto dell'*ATL*, ci si accorge che il gruppo indicato di suffissali in -TORE *in pratica* non è affatto usato nemmeno nella lirica duecentesca; viceversa «dolzore» è proprio uno di quegli astratti duecenteschi troppo usati e troppo prevedibili e datati, insomma incongrui per entrare nel sistema dei *Fragmenta*: sedici volte in rima in Guittone; sette in quel Dante da Maiano trattato con «riguardo» pari a estraneità e distanza dal pur giovane e «sicilianeggiante» Dante (Contini, 1946, p. 297); una sola volta nella *Vita nuova* anteriore a *Donne ch'avete*, oppure nel Cino, non ancora sfiorato dalle suggestioni del Dante poststilnovista, di *Sta nel piacer de la mia donna Amore* e di *Senza tormento di sospir' non vissi*; lo stesso si può dire di «calore», lentiniano, guittoniano ma introvabile nel Dante po-

liglotta comico e petroso; infine, «ardore» è nei *Fragmenta* parola-rima anche *in pratica*, per due volte (RVF 88; 161 assieme a «errore», altro rimante del Dante comico). E peraltro a difesa vale quanto detto nel PAR. 2.4 per la rima ORE e relativi rimanti.

Prevedibilità, automatismo, inerzia, poco conflitto con i lasciti della tradizione, assenza di caratterizzazione dei rimanti... ma si provi ancora a verificare la pertinenza di questi giudizi critici controllando la genealogia dei rimanti – così radicati nell'ideologia petrarchesca – chiamati in causa poco fa, «pioggia», «neve», «onde», non astratti ma concreti, e si vedrà quanto poco comune e poco scritta risulti la loro storia[42]. Tutti e tre intanto sono parole-rima di sestina, cioè del metro dove più scotta l'*asperitas* e più è chiuso il *trobar clus*, dove è istituzionale il fatto che tra le parole la rima sia «la più allusiva di tutte» (ivi, p. 432), dove più trova applicazione un criterio di selezione dei rimanti di stampo meno sillogistico che alogico e metaforico. Si tenga poi conto che anche al di fuori della forma-sestina questi rimanti sono circondati da parole tecnicamente e inscindibilmente compromesse con tale forma: nel sonetto 34 «onde» (v. 2) è assieme in rima con «erba» e «ombra» (vv. 13-14); nel 67 con «colli» (vv. 2, 9); a pochi versi di distanza con «verde» nella canzone 23; «pioggia» con «ombra» in RVF 10 (vv. 4, 10) e nel congedo della 23 (vv. 162, 168). E anche qui il Canello citato da Contini (1946, p. 437) vi potrebbe notare rapporti di assonanza proprio come in Dante o in Arnaut Daniel: nella terza stanza della 23 la rima B è ONA e la rima C ONDE; nella quarta stanza della canzone 50 la rima B è ONDE, la C ONNE; oppure OGGIA con OMBRA in RVF 10 ecc. In particolare: 1. «pioggia»: è introvabile prima della solita petrosa *Io son venuto* (v. 21), è ben attestato nella *Commedia*[43], c'è una volta in un testo ciniano dell'esilio (121,12) e appunto molto in Petrarca (undici volte); 2. su «neve» – contestuale a «pioggia» nel verso della petrosa appena citata: si può segnalare qualche presenza in più nel panorama dei testi duecenteschi ma quasi mai in rima. In questa posizione si precisa invece

42. Cfr. invece Beccaria (1975), p. 36: «Si privilegiano parole che a causa dell'alta frequenza dell'uso poetico non sono percepibili tanto nei particolari della composizione fonica ma, piuttosto, indovinate quanto alla rima».

43. Quattordici occorrenze di cui una in rima.

nella *Commedia*, ma non in rima compare anche nella sestina *Al poco giorno* e nella montanina *Amor, da che convien*[44]. Nei *Fragmenta* «neve» ricorre ventiquattro volte e per la metà in rima; 3. infine «onde»: non c'è mai né in rima né fuori fino alla *Commedia* («sucide onde»: *Inf.* 8,10; «torbide onde»: *Inf.* 9,64); poi nel Cino poststilnovista di *Oimè, lasso, quelle trezze bionde*[45]; e nei *Fragmenta*: tredici volte in rima, e anche qui possono essere, come sostanzialmente nell'antigrafo comico, «horribili» o «triste» (RVF 333,6; 359,14).

L'unica prevedibilità che dunque sembra uscire da queste tre brevi "storie" è quella – di nuovo – di un rapporto privilegiato Dante-Petrarca, e di una distanza poco colmabile fra quest'ultimo e l'orizzonte dello stilnovo. E semmai: non prevedibilità percepita «a causa dell'alta frequenza dell'uso poetico» dei rimanti (per niente alta come si è appunto visto), ma prevedibilità nell'universo narrativo dei *Fragmenta*. E allora sarà meglio chiamarla diversamente: meglio *Leitmotiv*, analessi, ritorno di un identico mai identico in quanto inscritto non in una piatta catena seriale ma in un canzoniere e nella sua storia, e dunque sempre ricaricato di senso e/o di temporalità mai uguale. Tutte cose che cominciano con Petrarca e non prima o come minimo, "in piccolo", nel solito Dante petroso dove, come si sa molto bene, «erba», «verde», «petra» ecc. sono prevedibilissimi.

Molto raramente, mai, in queste pagine non si è fatto il nome di Dante, e specificamente del Dante comico-petroso; molto raramente non si è rilevata e chiamata in causa la sua responsabilità: sugli ultimi fatti appena descritti, sul massiccio ampliamento – rispetto alla tradizione duecentesca – del capitale rimico, sulla costruzione di un sistema globale più strutturato, più robusto da un punto di vista fonico (maggiore consonantismo) e tecnico-artificioso, ma insieme più equilibrato, senza troppi pieni e troppi vuoti, e su tanto altro che vedremo. Su questi aspetti inerenti a modalità decisive nella gestione profonda dell'elemento rimico, le schede e le cifre, più che suggerire, hanno imposto all'attenzione un asse esclusivo – Dante e Petrarca; hanno configurato una *lectura Dantis* petrarchesca non finalizzata al singolo prelievo, alla citazione più o meno metabolizzata, all'a-

44. Cfr. Trovato (1979), p. 27; Capovilla (1995), pp. 103-92.
45. V. 4: «dolci onde».

neddoto, ma all'apprensione totale; tanto che gli altri nomi considerati – gli stilnovisti, Cino, il Dante del periodo della *Vita nuova*, e altri –, quando stanno (se stanno), stanno in Petrarca "a pigione". Se la "preda" è una parola, un sintagma minimo, un emistichio, o un'immagine metaforica e così via, sarà facile per Petrarca, e senza rischi di compromissione, essere ecumenico; ma se in gioco c'è qualcosa di non saltuario, un sistema – come la rima – vitale per tutto il macrotesto, per la scrittura *tout court* allora, come ha detto Montale (1946, p. 192), si deve dare «tempo ai pesci grossi di restare nel sacco e ai pesci piccolini di sfuggire dai buchi della rete», «tempo alla memoria di compiere il suo primo impellente ufficio: dimenticare» – dimenticare tutti gli altri per introiettare l'architesto dantesco, il quale indirizza e nutre i *Fragmenta* non solo con i suoi settori difficili e inediti, non solo insomma con il suo materiale comico-petroso per antonomasia, come ben sappiamo da De Robertis, Santagata e soprattutto Trovato. Anche nel "facile", anche nel materiale d'ordinaria amministrazione (ORE, EZZA, ENZA, ENTE...) escluso programmaticamente dalle schede di Trovato (1979, p. 89 nota), è impossibile non trovare Dante in Petrarca. I due sono sempre – sostanzialmente – uniti e sincroni sia nella delimitazione e/o nell'aggiornamento del "facile" cioè del suddetto edito, sia nella promozione dell'inedito cioè del "difficile". Ed è proprio qui – in questa completezza di lettura e di messa in pratica – che il dantismo petrarchesco fa la differenza con quello dell'altro Trecento. La lista di rime difficili registrate da Trovato in Petrarca costituisce un vero e proprio fatto di *koinè* trecentesca. Sono magari assolutamente diversi i rimanti e le loro aree semantiche, giusta anche la (spesso dimenticata) diversità di genere poetico[46], ma quei suoni nuovi e difficili sono largamente condivisi. Resta però il fatto decisivo che nei *Fragmenta* il nuovo si intreccia strutturalmente al vecchio, interagisce dialetticamente; nella sintassi chiusa dei *Fragmenta* le due parti si combinano ipotatticamente. Si ricordino i rapporti fra le quote descritti nelle pagine precedenti: vecchio e nuovo, VRV e RX, nei *Fragmenta* sono legati da

46. Che può essere un paragrafo del capitolo sull'incongruenza di certi confronti fatti «prescind[endo] poco o tanto dalla considerazione della differenza e dialettica dei generi letterari» (Mengaldo, 1991, pp. 170-1).

un rapporto di proporzionalità inversa. Fatto che non si verifica in un trecentesco qualunque o non qualunque, dove l'entrata del nuovo, delle nuove rime comico-petrose, non acquista una pertinenza tale da mettere in discussione e reimpostare, nella presenza e nei suoi modi, il vecchio. In Beccari ad esempio – considerando solo le forme liriche (petrarchesche) delle sezioni religiose e morali e amorose – si possono cogliere queste indicazioni: ORE con ventinove presenze (2,61%) è appena più sopra, ma sopra, a tutto il gruppo RT – 2,34% con ventisei presenze; è solido il gruppo AT- (venti occorrenze, pari all'1,8%), mentre è praticamente inesistente RS (otto, 0,72%); poggia ancora su baricentri perfettamente tradizionali il gruppo NX, per il 64,81%[47] composto dai vecchi nessi NT e NZ (quando il rimanente, l'alternativo, non si fa certo notare per originalità e ricercatezza – una buona metà di ANDO, ENDE, ENDA). Conduce agli stessi esiti il calcolo su un altro non qualunque trecentesco, Niccolò de' Rossi, da cui francamente ci si sarebbe aspettato di più (e anche più di Petrarca): su 6.410 rime si contano 280 ORE (4,37%), 242 RT (3,77%), 274 AT- (4,27%), 84 RS (1,31%) e 363 rime con nesso NT su 616 di NX per un ancora ingombrante 58,93%.

Dunque Dante come primo motore dell'impaginato rimico dei *Fragmenta*: un mito operativo indimenticato, sempre attivo pur nelle mutate fenomenologie e traduzioni formali della sua stessa persistenza; tanto che, come già si è visto con il punto su *verde/verdura*, Dante dice a Petrarca anche quando non dice. Si consideri allora la pratica petrarchesca di accoglienza e di gestione delle rime in iato.

2.7
Rime e rimanti in iato

Se il Dante comico-petroso in modo drastico riduce, taglia, getta[48], Petrarca sostanzialmente tiene, con un per niente trascurabile 6% sul totale assoluto (cfr. TAB. 2.1) e ad esempio con una canzone, la 206, dall'inizio alla fine costruita su tre rime, due delle quali in iato (EI e

47. Centocinque occorrenze dei gruppi NT e NZ contro centosessantadue della classe NX.

48. Nessuna serie in *Così nel mio parlar*, appena una in *Io sono venuto*.

TABELLA 2.4
Rime in iato

	AI	EA	EI	EO	IA	IE	IO	OI	OIA	UE	UI	Altro	Totale
Stilnovo													
N.	45	15	19	0	100	0	19	5	18	0	37	0	258
%	17,44	5,81	7,36	0,00	38,76	0,00	7,36	1,94	6,98	0,00	14,34	0,0	
VN													
N.	8	2	8	0	37	0	0	0	6	0	25	8	86
%	9,3	2,3	9,3	0,0	43,0	0,0	0,0	0,0	7,0	0,0	29,1	9,3	
R I													
N.	19	2	19	0	44	0	8	10	0	0	37	19	139
%	13,7	1,4	13,7	0,0	31,7	0,0	5,8	7,2	0,0	0,0	26,6	13,7	
Commedia													
N.	118	48	75	27	121	18	140	65	15	78	76	70*	851
%	13,90	5,60	8,80	3,20	14,20	2,10	16,50	7,60	1,80	9,20	8,90	8,23	
Cino													
N.	71	2	33	25	84	0	49	7	28	4	58	6**	367
%	19,3	0,5	9,0	6,8	22,9	0,0	13,4	1,9	7,6	1,1	15,8	1,63	
RVF													
N.	77	26	87	2	113	5	78	52	11	9	37	0	497
%	15,49	5,23	17,50	0,40	22,74	1,00	15,69	10,46	2,21	1,81	7,44	0,00	

* Cfr. le seguenti rime: AIA 29; AIO 8; II 15; UA 6; UIA 9; UO 3.
** Cfr. OIO 4; UO 2.

IA, più un'altrettanto stilnovista ELLA). Inversamente Beccari, sempre poco attento a seguire le indicazioni del "nuovo Dante", qui invece riduce senza problemi (4,8%). La presumibile ragione della relativa tenuta nei *Fragmenta* potrebbe venire dalla natura intrinseca a questa classe rimica e alla sua storia conseguente: perché appunto la "musica", che magari impressionisticamente definirei "leggera" grazie alla sua natura ipervocalica, sembra essere usata molto più nello stilnovo, e segnatamente nel clima rarefatto e seletto della *Vita nuova* (e più sistematicamente nella seconda parte del libro) e delle sue «redazioni secondarie» (Contini, 1946, p. 361)[49]: oltre al dato quantitativo si pensi alla *mise en page* di certe fronti di sonetto proprio nel cuore dello stile della "loda", come i nn. 21 e 30 (e la fronte di *Sì lungiamente*) dove IA è unita all'altrettanto iconica ORE, o a quella tutta in chiave di iato di *Venite a intender li sospiri miei*. Ecco allora che per un lirico-lirico come Petrarca il confronto con tale materiale si presentava senz'altro più urgente e necessario rispetto al "prosaico" Beccari, al comico Dante e, per altri motivi, di drammatico e militante antistilnovismo, al Dante petroso. Ma come si diceva, anche se "fisicamente" lontano, il "nuovo Dante" non smette di condizionare e suggerire: perché anche per le rime in iato il passo dalla *Vita nuova* ai *Fragmenta* non è affatto breve e lineare. La scelta di tenere di più rispetto alle medie del tempo, rispetto al nuovo paradigma dantesco, non costituisce un passo indietro e una battuta d'arresto: l'uso delle rime in iato avviene solo previa riconfigurazione dialettica e acclimatazione alle logiche di un sistema totalmente rinnovato (e a noi ormai sempre più noto). Due sostanzialmente i modi del rinnovamento: il primo legato a un cambio o a una diversa dosatura di rime e rimanti; il secondo a procedure ancor più ampie e profonde, tra cui centrale lo sbarazzarsi dell'euristica categoriale, oggetto della seconda parte della mia ricerca.

Per il primo intanto basteranno come al solito uno sguardo panoramico e qualche affondo dimostrativo. Si osservi la TAB. 2.4 con le percentuali relative al totale delle rime in iato (non ho incluso nel confronto la seconda parte delle *Rime* di Dante, visto il numero esiguo e insufficiente di tali rime).

49. Cfr. *Rime* 52; 66; 70; 71; 72.

Tenendo come discrimine il Dante della *Commedia* si noterà la secca sconfitta della coppia più tradizionale, IA e UI, correlata all'acquisto non indifferente di EI, IO, OI. Come al solito il solo dato statistico non dice tutto. Non basta ad esempio registrare il calo secco di IA che da valori attorno al 40% scende al 14 nella *Commedia* per assestarsi su indici di poco superiori al 20 in Petrarca (e Cino). Non basta perché alla riduzione è contemporaneo il fatto che quel che resta di IA non è più sinonimo di categorialità siciliana – molto forte ad esempio nella *Vita nuova* con un 30% di condizionali o imperfetti contro l'8 che sopravvive nei *Fragmenta* meno per praticità che per prestigio –, e le parole-rima di tale desinenza coincidono tendenzialmente con la zona comica dantesca e con una zona comico-realistica in generale. In comune il realismo prezioso dei nomi, come Elia e Argia – vischiosissimo quest'ultimo: RVF 260,11 «non Polixena, Ysiphile et Argia» ← *Purg.* 22,110 «Antigone, Deïfile e Argia» (Trovato, 1979, p. 74); in comune «spia» previo lieve slittamento – da sostantivo (*Purg.* 16,84) a verbo (RVF 206,50); in comune certe icone dell'*indignatio* e della satira anticlericale come i comici «baratteria» o «simonia», che saranno da considerare incunaboli certi del petrarchesco «eresia», non per niente incastonato nel sonetto babilonese (138,2) entro un ordito aspro di vibranti: *d'ira* : *d'eresia* : *ria* : *sospira* : *dira* : *cria* : *fia* : *s'adira*[50].

Dopo IA anche UI si riduce e cambia, segnatamente in Petrarca dove si registrano: 1. il rifiuto della rima siciliana, prescindendo dall'eccezione di RVF 134 appunto il più arcaico della programmaticamente arcaica terna RVF 132-134[51]; 2. l'utilizzo dei rimanti in serie molto leggere, mai quadrimembri e in maggioranza bimembri (mentre ad esempio nelle "vecchie" *Rime* dantesche la proporzione è invertita: su otto serie in totale appena una bimembre, tre trimembri, quattro quadrimembri, più una che costituisce il *refrain* protratto della ballata 87). Per concludere si può dare notizia che quando certe rime aumentano unanimemente in Dante e Petrarca sarà ancor più facile riscontrare zone di incontri più o meno precisi e riusciti ma mai, credo, casuali: quello ad esempio dei rimanti "numerali" in versi densamente accentuati, ritmici, saltellanti:

50. Cfr. ad esempio il per niente cortese e stilnovista Guittone del sonetto 145.
51. Cfr. Santagata (1996), p. 650; Carrai (1997).

RVF 186,7 e quel che resse anni cinquantasei
RVF 206,53 tre volte et quattro et sei
←
Inf. 21,113 mille dugento con sessanta sei
Par. 12,91 non dispensare o due o tre per sei
Par. 15,57 de l'un, se si conosce, il cinque e 'l sei

(incontro fra l'altro esclusivo se la tradizione mi sembra ignori di fatto l'uso del numerale in rima)[52]; o dei rimanti indicanti nomi di popoli, che nei *Fragmenta* si inscrivono in versi-elenco tipicamente comici:

RVF 28,54 turchi, arabi et caldei
RVF 206,27 quel Pharaone in perseguir li hebrei
RVF 186,6 Achille, Ulixe et gli altri semidei[53].

Più in generale – e siamo alla seconda strategia di riuso – la rima in iato partecipa perfettamente delle due grandi azioni preliminari e profonde di stacco dai vecchi rimari, cioè la riduzione ai limiti dell'azzeramento dell'ingombrante e primitiva anima categoriale, e, a questa implicata, la compattazione del volume sillabico dei rimanti. Mi fermo subito su questo secondo aspetto, capitale per la messa a punto e l'istituzionalizzazione di un pattern ritmico di clausola. Già Dante Bianchi notava il non amore petrarchesco per «i vocaboli lunghi»[54], e più recentemente Trovato (1979, p. 65) osservava, nel Petrarca "traduttore" di Dante, il «ricorrente fenomeno della frammentazione dei polisillabi» e la contemporanea ricerca di «cumuli di congiunzioni, preposizioni, pronomi ed altro materiale monosillabico». Sono tutte cose che ritroviamo nell'impaginazione delle rime in

52. Ma cfr. Cecco Angiolieri: «di quella che m'ha mort'anni fa sei» (67,12). E si tratta senza dubbio di una ennesima slabbratura del tessuto monolinguistico dei *Fragmenta*, la quale secoli dopo verrà stigmatizzata dagli stessi arbitri del classicismo italiano di base petrarchesca – così Quadrio, *Della poesia italiana*, p. 52: «*e quel che resse anni cinquanta sei* a qualche critico ha ferita la fantasia per modo che ha scritto essergli paruto in leggendolo di ascoltare a far conti un maestro d'abbaco».

53. Cfr. inoltre per «ebrei» *Purg.* 4,83 e *Par.* 5,49; per «farisei» *Inf.* 27,85; per «giudei» *Inf.* 27,87.

54. «Cioè quelli che superano le tre sillabe» (Bianchi, 1956, p. 107).

iato. Prendendo le classi rimiche più significative per quantità, ovvero AI, IA, IO, conteggiando sul totale delle loro occorrenze la percentuale dei rimanti monosillabici (ad esempio «mai») o bisillabici ma inizianti per vocale (ad esempio «omai»), verremo a sapere che nel "secondo Dante" del pochissimo in iato che resta, tredici presenze, undici sono rimanti monosillabici. È una fermissima soluzione di continuità rispetto alle medie duecentesche – *Vita nuova*, Cavalcanti e stilnovo in generale, le stesse *Rime* dantesche della prima parte – mai superiori al 50%. E, al solito, questo Dante fa scuola: preconizza la pratica comica (61,43%) e quella petrarchesca (66,4%). Nel dettaglio, la preferenza petrarchesca per rimanti monosillabici sembra più netta laddove la rima è sentita come tradizionalmente più usata, abusata: IA passa dal 40% della *Vita nuova* al 64%; AI è monosillabico all'80% mentre lo era al 37% in Cavalcanti, al 54% in Cino e al 51% nella stessa *Commedia*.

Più di qualsiasi altro rimante un rimante monosillabico in iato è in grado di convocare nei suoi paraggi trame e grumi di monosillabi, e tutto un materiale fatto apposta per innervosire e increspare la linea fonico-ritmica del verso: soprattutto parole ossitone o apocopate, magari rinterzate da allitterazioni e altri richiami fonici – rime interne intraversali e omoteleuti imperfetti (cioè sequenze di terminazioni in iato). Non è qui il luogo per provare a dare un valore statistico a tale tendenza, ma quel che è certo è che è facile trovare esempi come quello, celeberrimo, della chiusa a epifonema del sonetto 9 – «primavera per me pur non è mai» –, il cui spartito monosillabico, a tentare una breve lettura locale, non è che l'esito triturato, l'anagramma in *sparsa fragmenta*, del polisillabo d'avvio – la P, la M, la R: e dunque perfetta sinergia tra significante e significato nel definire e comunicare il destino di un soggetto escluso, forse per sempre, dalla fruizione dell'idillio per intero. Sembrano inoltre, alla luce del sistema e dei sistemi che si stanno scoprendo, non reggere del tutto le note continiane a questo verso, che ascrivono alla categoria della «evasività» (Contini, 1951, p. 190) la sua particolare stesura, e precisamente: «la parola più corposa e aggressiva sta all'inizio, con tutte le possibilità di distendersi e ripararsi, come non accadrebbe, e mi scuso di perpetrare questo *collage*, in un eventuale * *pure per me non è mai primavera*» (*ibid.*). Contini non convince perché: 1. Petrarca un verso

così sgraziatamente di 4ª-7ª non lo avrebbe mai scritto, e non tanto per ragioni di prudenza, scarsa "aggressività" e *medietas* antiespressionistica; 2. il lemma «primavera» non sprigiona poi una semantica così aggressiva se lo si può ritrovare in rima nella timida e rarefatta *Vita nuova* e, poche volte, nella *Commedia* ma lontano dalle balze infernali; 3. la corposità sillabica del suddetto lemma non corrisponde affatto, anzi è inversamente proporzionale, alla sua corposità ritmica, e questa legge – che vedremo nel dettaglio tra pochissimo – è fatta valida proprio a partire dal Dante più aggressivo, quello petroso.

Ritornando alla questione monosillabi in iato e monosillabizzazione, mi permetto di dare qualche altro esempio:

RVF 49,3 ingrata lingua, già però non m'ài [1]
RVF 97,5 Gli occhi invaghiro allor sì de' lor guai [2],

dove se allarghiamo il contesto, istituendo così il confronto tra versi chiusi da monosillabi in iato e non, avremo per quanto locale una conferma della "contagiosità" dei primi. Rispettivamente [1] e [2]:

RVF 49,1-4
Perch'io t'abbia guardato di menzogna
a mio podere et honorato assai,
ingrata lingua, *già però non m'ài*
renduto honor, ma facto ira et vergogna;

RVF 97,1-8
Ahi bella liber*tà*, come *tu m'ài*,
partendoti da me, mostrato quale
era 'l mio stato, quando il primo strale
fece la piagha *ond'io non guerrò mai*!
Gli occhi invaghiro *allor sì de' lor guai*,
che 'l fren de la ragione ivi non vale,
perch'ànno a schifo ogni opera mortale:
lasso, così da prima gli avezzai!

O si legga per intero il sonetto 33, dove la situazione disforica del soggetto dall'altro da sé («amorosa», «stella», «vecchiarella», «amanti») si materializza, oltreché metricamente nel dualismo quartine-terzine, *anche* nel dualismo tra polisillabi che preservano il loro volume inte-

ro con tutti i margini pieni e piani, e monosillabi e/o polisillabi minimi ossitoni, dai volumi smangiati, causa di incontri-scontri consonantici e di una notevole densità fonica. Il passaggio, brusco, da un cardiogramma lineare a uno nevroticamente e ansiosamente irregolare avviene proprio a partire dalla focalizzazione sul campo dell'io e del suo sogno di morte, dunque con il *cum inversum* più il «quanto» del v. 12, e soprattutto dalla tragica, ossitona interiezione – «oimè»:

Già fiammeggiava l'amorosa stella
per l'orïente, et l'altra che Giunone
suol far gelosa nel septentrïone,
rotava i raggi suoi lucente et bella;
levata era a filar la vecchiarella,
discinta et scalza, et desto avea 'l carbone,
et gli amanti pungea quella stagione
che per l'usanza a lagrimar gli appella:
quando mia spene già condutta al verde
giunse nel cor, non per l'usata via,
che 'l sonno tenea chiusa, e 'l dolor molle;
quanto cangiata, *oimè, da quel DI PRia*!
Et PaRea DIr: PERché tuo valOR PERDE?
VeDER quest'occhi anchOR non ti si tolle.

Oppure si leggano le terzine del sonetto 99 dove, per gli ormai noti motivi, si staccano tre versi su sei, sono proprio quelli siglati da monosillabi in iato:

Voi dunque, se cercate aver la mente
anzi l'extremo *dì queta già mai*,
seguite i pochi, et non la volgar gente.
Ben si può dire a me: Frate tu vai
mostrando altrui la via, dove sovente
fosti smarrito, *et or se' più che mai*.

Altri esempi dove il fenomeno investe tutto il verso:

RVF 113,5	Qui son securo: et vo'vi dir perch'io	[1]
RVF 116,7	ch'altro non vede, et ciò che non è lei	[2]
RVF 172,13	fia ch'io non l'ami, et ch'i' non speri in lei	[3]

RVF 248,3	ch'è sola un sol, non pur a li occhi miei	[4]
RVF 206,28	S'i' 'l dissi, coi sospir, quant'io mai fei	[5]
RVF 206,3	s'i' 'l dissi, che miei dì sian pochi et rei	[6]
RVF 286,2	ch'i' odo di colei che qui fu mia	[7]
RVF 244,7	Ma perché più languir? di noi pur fia	[8]
RVF 355,13	ma dal suo mal: con che studio tu 'l sai	[9]
RVF 28,84	et or perché non fia	[10]
RVF 268,7	perché mai veder lei	[11].

Tale fenomenologia stilistica, tale solidarietà tra monosillabi, apocopi, ossitonie, incontri-scontri di parole, allitterazioni ecc. a fini di un ritmo più convinto e «ponderoso», direbbe Bembo, conferma ancora una volta – decretandone la distanza dalla tradizione duecentesca – la coesione dell'asse Dante-Petrarca. Esistono relazioni ravvicinatissime come:

Purg. 17,93 o naTUrale o d'animo; *e TU 'l sai*
→
RVF 93,14 ch'i' mi paSco di lagrime, *e tu 'l Sai*
RVF 355,13 ma dal SUo mal: con che STUdio TU 'l Sai,

dove si noti la riduzione timbrica sui due binari della dentale e della sibilante; o come:

Inf. 6,41 mi diSSe, "riconoscimi Se Sai
Purg. 22,98 Cecilio e Plauto e Varro, Se lo Sai
→
RVF 325,98 a dir di lei quel che tu Sol ne Sai.

Ed esiste appunto una pratica generale che va oltre la puntualità del riscontro. Si osservi ad esempio come viene gestito un rimante quale «mai». Sulle diciannove occorrenze dei *Fragmenta* quattordici pretendono un trattamento di privilegio, ovvero una clausola ad accento ribattuto:

RVF 97,4 fece la piagha ond'io non guerrò mai
RVF 296,9 Ché non fu d'allegrezza a' suoi dì mai
RVF 314,11 gli occhi i quai non devea riveder mai
RVF 342,11 dolcezza ch'uom mortal non sentì mai;

o una trama fonoritmica curata, mediante rime interne dritte e/o inverse:

RVF 37,95	tal ch'io non pensai udir cosa già mai
RVF 73,61	I' non poria già mai,

da confrontare con almeno cinque casi della *Commedia* fortemente significativi:

Inf. 27,37	Romagna tua non è, e non fu mai
Inf. 29,121	E io dissi al poeta: "Or fu già mai
Purg. 14,15	quanto vuol cosa che non fu più mai
Purg. 21,57	non so come, qua su non tremò mai
Purg. 26,98	mio e de li altri miei miglior che mai.

E nel Duecento? Cavalcanti non sente la necessità di premere su suono o ritmo: tre casi di «mai» e niente, e sulle sedici occorrenze complessive della classe in AI nessuna con accento ribattuto in clausola. L'unico caso avvicinabile è «l'anima trista per voler trar guai» (22,8), il cui modulo in clausola attirerà non per niente Petrarca (*RVF* 37,96; 296,12) in accordo esclusivo con Cino (49,83; e, significativamente, nella canzone per la morte di Dante con un verso molto giocato "modernamente" su ritmo e suono: «Dì che ben po' trar guai» – 164,29). Nessun riscontro poi nelle undici occorrenze di AI in Lapo; niente in Alfani ecc. In Cino, pur essendoci i segnali di un aggiornamento, di una sensibilità presumibilmente mutata, i riscontri sono comunque rari. Trovo questo verso: «ch'i' non vo' cosa udir né veder mai» (116,7); ed eventualmente parole apocopate a ridosso del rimante ma mai ossitone («creder mai»: 119,9; «lucesser mai»: 111,2). Un analogo stato di cose nel Dante della *Vita nuova* e – salvo le note eccezioni – in quello lirico in generale.

Ampliando il compasso a tutto il campo dei rimanti in iato l'impressione di una tendenzialmente sistematica applicazione petrarchesca delle strategie suddette è confermata. Confermata senz'altro una non refrattarietà di questa classe rimica al sussulto di 9ª-10ª con tutto il noto corredo di rafforzativi fonici. La *constructio* della clausola può essere affidata all'apocope di infiniti:

RVF 13,7	et dico: Anima, assai ringratiar dêi
RVF 268,7	perché mai veder lei
RVF 5,1	Quando io movo i sospiri a chiamar voi
RVF 17,13	l'anima esce del cor per seguir voi,

e notevole è il caso di *RVF* 206,51 – «DInne quel che DIr Dêi» – magari da confrontare per il ribattimento della dentale con «Sì come eterna vita è veDer DIo» (*RVF* 191,1), e qui la riduzione a tale suono (e/o in subordine V) riguarda lungo tutto l'ordito rimico entrambi gli assi – sintagmatico e paradigmatico – del testo, toccando vertici di raffinatezza con l'equivoca contraffatta *Dio* : *vid'io*. Oppure il mezzo è l'apocope di sostantivi: con la costituzione petrarchescamente corretta di clausole ripetibili come «pensier' mei» (*RVF* 73,93; 172,11; 291,13); «dolor' miei» (*RVF* 174,9); «signor mio» (46,9; 323,74); «penser mio» (61,13); «cor mio» (149,14). E qui può essere facile un errore di prospettiva: la frequenza e la memorabilità in Petrarca e nei petrarchisti quattro-cinquecenteschi di questi sintagmi in clausola non devono far scambiare per imitazione e cliché ciò che invece è «su[o] proprio e nuov[o]» come lamenta metodologicamente il Leopardi dello *Zibaldone*[55]. La suddetta tipologia di clausola non è un fatto così assodato e frequente, così edito prima di Petrarca: raro o introvabile entro l'orizzonte stilnovista, c'è poco in Cino – ma con analoga veste lessicale («veder lei»: 90,35; 111,33; «veder voi»: 90,40; «pensier' miei»: 83,41) –, semmai di più, naturalmente, nella *Commedia* («pensier mei», «segnor mio», «voler mio», «dubbiar mio»). I riscontri ciniani comunque non bastano – come non basteranno altrove – a comporre un sistema consapevole, una "memoria" di *quel* Cino in Cino come invece accade in Dante e soprattutto in Petrarca. Nei confronti ad esempio del pronome «io», come già si è accennato, Cino dimostra di non avere quella nuova mentalità petrarchesca che sa produrre clausole in contraccento, come:

55. «A forza di sentire le imitazioni sparisce il concetto, o certo il senso dell'originalità del modello. Il Petrarca, tanto imitato, di cui non v'è frase che non si sia mille volte sentita, a leggerlo, pare egli stesso un imitatore: que' suoi tanti pensierini pieni di grazia o d'affetto; quelle tante espressioni racchiudenti un pensiero o un sentimento, bellissime, eccetera, che furono suoi propri e nuovi, ora paiono trivialissimi, perché sono in fatti comunissimi» (20 aprile 1829).

RVF 11,2	donna, non vi vid'io	[1]
RVF 16,12	così, lasso, talor vo cerchand'io	[2]
RVF 34,8	ove tu prima, et pOI fu' invescatO IO	[3]
RVF 105,17	intendami chi pò, ch'i' m'intend'io	[4]
RVF 270,102	Certo omAI non tem'IO	[5]

senz'altro nate sul tronco comico, dove su ventotto clausole con «io» ne trovo dodici con modulo "verbo + pronome-soggetto posposto"[56], tra cui una molto vicina – per giochi retorici analoghi – all'esempio petrarchesco [4]: «per te si veggia come la vegg'io» (*Par.* 8,88).

2.8
Una «spietata soppressione» dei polisillabi

Come già detto, la spinta a ridurre la volumetria dei rimanti in iato costituisce un capitolo particolare della riduzione volumetrica dei rimanti nel complesso. Ho schedato integralmente le canzoni degli autori sin qui considerati, inserendo nel conteggio anche il lontano Guittone al fine di rendere più evidente la diversità del duo "nuovo Dante"-Petrarca, e di mostrare come di fatto l'officina della rima stilnovista lavori con metodi che sono più arcaici e guittoniani di quanto potrebbe far pensare la novità semantica e ideologica dei suoi rimanti. E dunque, rispetto alla situazione duecentesca, guittoniana e stilnovista, nei *Fragmenta* 1. risulta notevolmente ridotta la possibilità di escursione del volume dei rimanti; 2. i quadrisillabi sono praticamente inesistenti, inesistenti del tutto i pentasillabi che pure trovano ancora posto in un Beccari o in Uberti con quote quasi guittoniane; 3. è netto l'aumento dei bisillabi: 60,29% contro il 36% di Guittone o il 39,54% della *Vita nuova*; e parallelamente 4. quello dei trisillabi comincianti per vocale, forieri di sinalefi e dunque, potenzialmente, di contraccenti: 11,61% contro una fascia media dell'8%. Significativamente – e coerentemente – in calo i trisillabi comincianti per consonante: 19%, da confrontare con l'oltre 36% di Guittone, il 37% della *Vita nuova* o il 34% di Cino. Per capire tale strategia petrarchesca la diacronia delle mosse di Dante è come al solito assolutamente istruttiva. Prima della svolta petrosa è spesso il trisillabo la misura maggioritaria – cfr. *Madonna, quel signor* –, co-

56. Cfr. *Inf.* 2,75; 5,115; 12,123; 20,56; 29,32; 33,52; *Purg.* 5,83; *Par.* 4,113; 8,88; 31,64.

sì come sono consistenti le quote di quadri-pentasillabi con punte di pertinenza strutturale – *Lo meo servente core*. Poi la fine-verso muta completamente, nei modi, in tutti, che saranno petrarcheschi. Nel dettaglio, tenendo d'occhio i due indici più significativi:
a) dal 43,3% di bisillabi comincianti in consonante nelle otto canzoni della "prima parte" si sale al 59,9% dalle petrose in poi;
b) sale a quote petrarchesche il rimante trisillabo cominciante per vocale; riguardo alla escursione dei volumi: nella "prima parte" un 9,2% dal quadrisillabo in su contro un 3% scarso della "seconda", ma sapendo che le due canzoni petrose non hanno niente.

Il mutamento serve a dare più "polso"[57], più ritmo, alla fine verso: dalla lunghezza delle parole dipende gran parte dello spessore accentuale di un verso, in generale e nel suo chiudersi. Se ad esempio prendo una canzone delle prime *Rime* dantesche, dall'arcaicità lampante – per rimalmezzo, ad esempio, e appunto per volume dei rimanti – come *Poscia ch'Amor*, l'accento di 8ª è dato al solo 42% di endecasillabi (30 su 71); le cose ovviamente peggiorano al massimo con le due stanze isolate:
1. in *Madonna, quel signor* un endecasillabo su dodici (8,3%), il quasi petrarchesco «del dolce loco e del soave fiore»; negli undici rimanenti dalla 6ª alla 10ª non si infila nessun accento;
2. in *Lo meo servente core* zero su otto possibilità.

Da queste bassissime quote di 8ª-10ª si sale rispettivamente al 56% e 52% nelle due petrose, con sinergica scoperta (consapevole e non occasionale come prima) del contraccento di 9ª. La legge di proporzionalità diretta fra la scelta perentoria e sistematica della bisillabizzazione dei rimanti più, ripeto, quella dei trisillabi con vocale iniziale e la quota delle clausole con passo di 8ª trova applicazione perfet-

57. «Ma certo il giudicioso Poeta si guarderà di finire il verso con voce, la qual di quattro syllabe non sia contenta. Anzi si studierà (se punto crederà a me) di dargli fine di due, o di tre syllabe le più volte, e più spesso di due che di tre; come troverete haver fatto il Petrarca nelle sue rime. Percioché le parole di tre syllabe, che da vocale cominciano, vagliono come se fusser di due: conciosiacosa che la prima sene perda. Anzi l'apritura, la quale inghiotte quella syllaba, accresce il suono, e rende il verso più tardo, e conseguentemente più grave [...]. E, se talhora l'ultima voce è di tre o di più syllabe, la prima delle quali cominci da consonante, porle si suole innanzi, per dar più suono e più vigore al verso, alcuna d'una syllaba, o pur con l'accento nell'ultima» (Minturno, *Arte poetica*, pp. 342-3).

ta nei *Fragmenta*. Prendendo a caso, in *RVF* 23 clausole siffatte superano il 60% (97 su 161 endecasillabi), così in *RVF* 28 (59 su 98) senza poi contare il naturale crescere dell'accento di 9ª, supplente *ad abundantiam* dell'accento di 8ª per clausole "forti". Mentre, ma vale quel che vale, un leggerissimo calo si registra proprio dove i bisillabi sono un po' meno: nella canzone 73 con 59,4% e nella 105, paradigmatica, come ben si sa, di un'arcaicità anche di genere, con un 56,4%. Non più presenza ordinaria, il rimante lungo – o meglio la clausola con rimante lungo – viene risarcito di una funzione stilistica, di «dissonanza», di *variatio* e di alleggerimento entro sequenze ritmiche più *ponderosamente* impostate, come già spiega Girolamo Ruscelli:

dico che ci sforciamo di fuggir di usar molto spesso ancor queste tai voci così intere se non forse con un gran giudicio, in far un corso di numero, e quasi a guisa di perfetti musici far una dissonanza vicina alla cadenza per farla tanto più notabile e tanto più vaga come mirabilmente fece il Petrarca in quelli [vv. 1-3 di *O aspettata in ciel*] si troveranno versi in buoni scrittori con tai voci intere e finite per entro e nel fine, e questo sarà o perché in tai luoghi a essi non sarà paruto necessario l'altezza e la pienezza del numero, o ancora vi haveranno procurata studiosamente l'umiltà e la languidezza (*Del modo di comporre*, p. 17)[58].

2.9
Rime categoriali e «suffissame» transalpino

È facile immaginare – e altrettanto verificare – come il rimante lungo («l'ultima voce [...] di tre o di più syllabe») sia quasi sempre parte di quel «suffissame» di cui Petrarca fa notoriamente «spietata soppressione» (Contini, 1951, p. 177), per urgenze e motivazioni non solo linguistiche ma anche ritmiche, come si è ora cercato di dimostrare. Quando infatti il citato Ruscelli parla di «voci intere» da «fuggire» in rima, si riferisce appunto a rimanti suffissali come ATE-ADE, ENTE o AGGIO[59]. Tuttavia «spietata» non significa totale. Di questa «soppressione» qualcosa, pochissimo, resta, ma a patto di essere corretto e "trasformato" in vari modi. Uno di questi è appunto di tipo ritmico. Affido la

58. Per questo tema cfr. tutto il CAP. 1.

59. «Ma noi le schiferemo più che si possa» (Ruscelli, *Del modo di comporre*, p. 24).

prova alla descrizione del trattamento degli avverbi in *-mente* in fine verso, il cui statuto biaccentuale può magari inficiare in parte quanto si dirà sugli autori duecenteschi ma è ininfluente – lo si vedrà – per Petrarca. Subito ci si accorge che Petrarca a fronte della loro percepita debolezza interviene con i soliti mezzi ricostituenti: con monosillabi ecc., spessissimo con un semplice e istituzionale «sì». Andiamo nel dettaglio e concentriamoci su «dolcemente». È un avverbio fortemente iconico della *suavitas* petrarchesca e dei fragili attimi di idillio del romanzo laurano ma, entrando per il sottile nella diacronia di questa categoria di rimanti, è anche un avverbio nuovo e comunque raro. Dal Notaro agli amici di Dante «dolcemente» è hapax e mai in rima; nella *Vita nuova* compare per la prima e unica volta sul finire del libro, nel sonetto *Gentil pensero che parla di vui*, così prossimo alle canzoni conviviali dove l'avverbio è in rima in *Voi che 'ntendendo*, e quasi già nell'orbita del poema, nel quale l'avverbio si attesta con quattro occorrenze tutte nella seconda cantica, di cui una in rima nel canto di Casella. Si leggano dunque i segmenti di testo coinvolti:

VN 38,3-8[60]
e ragiona d'amor sì dolcemente,
che face consentir lo core in lui.
   L'anima dice al cor: "Chi è costui,
che vene a consolar la nostra mente,
ed è la sua vertù tanto possente,
ch'altro penser non lascia star con nui?";

Rime 79,18-19
di cui parlava me sì dolcemente
che l'anima dicea: "Io men vo' gire";

Purg. 2,112-114
"*Amor che ne la mente mi ragiona*"
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi suona[61].

60. La numerazione si riferisce ai capitoli dell'ed. De Robertis (1984).

61. Si noti la rimalmezzo semantica fra «dolcemente» e «dolcezza», pianta centrale di un finissimo chiasmo i cui estremi sono della rima identica al mezzo *mente* (la prima dell'*incipit* della canzone, la seconda ultimo rimante della serie in ENTE al v. 117).

E la porzione – per noi chiave – della canzone cantata da Casella:

Rime 81,5-8
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: "Oh me lassa! ch'io non son possente
di dir quel ch'odo de la donna mia!".

Tutte le occorrenze dantesche di «dolcemente» formano l'isotopia di una dolcezza, così struggente e intensa da risultare ineffabile, la quale pretende 1. un certo e preciso modulo sintattico e pragmatico – modulo consecutivo, discorso diretto in cui il locutore incantato è un'«anima», l'«anima»; 2. una serie rimica in ENTE (non sempre ma per due volte su tre) entro la quale la pertinenza spetta al rapporto inclusivo *dolcemente* : *mente*:

VN 38,2-7 sovente : *dolcemente* : *mente* : possente
Purg. 2,113-117 *dolcemente* : gente : *mente*.

A questo punto Petrarca: che di nuovo dimostra una prodigiosa empatia con la psicologia stilistica – anche inconscia – del testo dantesco, e di nuovo una capacità di rifondazione nella propria pagina di tali esperienze di lettura. Già Santagata (1996, p. 1335) ha segnalato la complicità fra due luoghi petrarcheschi e il canto di Casella, ma da quanto si è visto e detto sarà possibile coinvolgere transitivamente tutto il pacchetto dantesco sopra citato. Perché, per fare solo un esempio di precisione, RVF 268,50 – «che sONA nel mio cOR *sì dolcemente*» – è quasi gemello del verso della *Vita nuova* «e ragiONA d'amOR *sì dolcemente*». Così come, più in generale, Petrarca con «dolcemente» si comporta come Dante: come nel punto indicato del canto di Casella, così nei *Fragmenta* ogni volta – isotopicamente – l'avverbio in rima viene in qualche modo ribattuto nei pressi – poliptoticamente con *dolce/i* (RVF 143; 196) o sinonimicamente con *leggiadra/i* (RVF 196; 225; 268), e sempre inserito nel testo come nodo di una rete di invarianti quali «parole», «suono, «mente»... E si aggiungano le serie rimiche, quattro volte su sei, con dentro il nucleo inclusivo già visto in Dante:

RVF 128,83-87 gente : *dolcemente* : parente : *mente*
RVF 196,9-13 *dolcemente* : *mente* : POSSENTE

RVF 268,47-51 sente : *dolcemente* : *mente*
RVF 352,1-8 *dolcemente* : *mente* : ardente : presente.

Infine – riprendendo il filo del discorso di partenza: da Dante a Petrarca passa non solo «dolcemente» ma il sintagma «sì dolcemente». Tutte e sei le sue occorrenze in rima risultano infatti connotate: cinque con clausola «sì dolcemente» più una con trattamento apocopato – «cantar dolcemente».

Alzando lo sguardo al prospetto complessivo degli avverbi in *-mente* in rima nei *Fragmenta*: *a)* su dodici avverbi quadrisillabi ben dieci sono "mossi"; *b)* su otto «sovente» cinque significativi; *c)* tre su tre di «soavemente»: «Amor soavemente» e «penser' soavemente»; mentre nel terzo caso Petrarca agisce sulla *dispositio* (e sull'allitterazione della sibilante) per marcare e dare un po' di peso alla clausola: «move la Schiera Sua Soavemente», dove l'inversione consente al pronome un'autonomia accentuale altrimenti improbabile. Si leggano tre casi (dei suddetti dieci su dodici) di trattamento ritmico paradigmatico:

RVF 292,1 Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente
RVF 325,29 scritto, et for tralucea sì chiaramente
RVF 128,83 ove nudrito fui sì dolcemente[62].

L'intollerabilità di un'atonia eccessivamente protratta viene risolta con incisioni minime, troppo deboli per rivendicare con pieno diritto un ictus tutto loro ma certamente allusive al modulo di 6ª-7ª, vero idioletto ritmico dei *Fragmenta*, tratto pertinente rispetto alla tradizione, anche a quella più apparentata e consanguinea. Su tale punto infatti l'azione del Dante comico è meno sistematica, meno memore di sé: su una ventina di rimanti in (M)ENTE tri-quadrisillabi appena sei-sette significativi. I riscontri sugli altri poeti parlano di nuovo di lontananza e di altra mentalità: in Guinizzelli tre casi di rilievo più

62. «E, se talhora l'ultima voce è di tre o di più syllabe, la prima delle quali cominci da consonante, porlesi suole innanzi, per dar più suono e vigore al verso, alcuna d'una syllaba, o pur con l'accento nell'ultima, sì come in quei versi [fra gli altri esempi, *RVF* 141,10: "e so ch'i' ne morrò veracemente"]», «Né però nego che senza tal accento e senza particella non habbia detto il medesimo Poeta [fra gli altri esempi *RVF* 1,13: "e 'l pentèrsi, e 'l conoscer chiaramente"]» (Minturno, *Arte poetica*, p. 343).

che sufficiente su dodici, ma la media delle realizzazioni è in genere con non più di tre accenti per verso: «si parten volentero e tostamente» (2,41) o «come fa lo meo core spessamente» (17,8) la cui ipotetica redazione petrarchesca sarebbe potuta essere *«come fa lo meo cor sì spessamente»; tre su otto in Cavalcanti, dove trovo un'occorrenza di «dolzemente» (46,11) ma trattata con poco "polso": «ed ella mi rispose dolzemente»; una su sette in Lapo e così via.

La riduzione drastica delle parole lunghe, e poi lo straniamento che subisce quel poco che resta di esse, non sono che la declinazione particolare di una grandiosa operazione di potatura delle rime categoriali, suffissali e desinenziali. Tutto questo è cosa nota, se non altro per la sua evidenza testuale e certamente dopo il famoso appunto continiano. Un'analisi quantitativa e nel dettaglio non sarà tuttavia inutile. Ho conteggiato questo tipo di rime solo quando erano due nelle serie binarie, tre nelle ternarie, almeno tre in tutte le altre maggiori di tre[63]. Ho limitato il mio spoglio alle canzoni. Dai vertici di quelle guittoniane (oltre il 45%) condivisi da quelle del "primo Dante" (41%) si scende ai volumi decisamente ridotti del Dante petroso e dell'esilio (19%) – ma *Così nel mio parlar* scende al 14% e *Io son venuto* addirittura all'11% – e dei *Fragmenta* (14,2%). I testi dello stilnovo, compreso Cino, mantengono un tenore categoriale sempre ben superiore al 30%. Il decremento è tendenzialmente un segno dei tempi, ma i valori percentuali delle (non tante) canzoni di Uberti e Beccari (24%), di 10 punti superiori a quelli dei *Fragmenta*, confermano anche su questo piano l'eccezionalità dell'esperienza petrarchesca. Sono dati fortemente significativi ma che nascondono ancora molto della pulizia petrarchesca, della lotta all'inerzia e al registro facile. I suoi valori pur così bassi possono essere ulteriormente abbassati e circoscritti quantitativamente e qualitativamente. Saranno da togliere per cominciare quelle categoriali che sono anche rime tecniche. Ad esempio, nella prima strofa di RVF 23 sono presenti due serie categoriali, rispettivamente suffissale e desinenziale: *etade* : *libertade* e *creb-*

63. Questa scelta mi è suggerita da Praloran (1998, p. 869): «ho conteggiato questo tipo di rima soltanto quando comprende interamente la sestina o il distico finale [dell'ottava]». E cfr. Baldelli (1978), p. 63: «si ricorda che nella *Commedia* Dante cercherà di alternare, nelle rime in *-endo* e in *-ando*, gerundi a parole che portino quella rima nel tema, quali *intendo*, *quando*, e così via».

be : *s'ebbe* : *increbbe*. Quest'ultima è *anche* una serie inclusiva e quindi nella matematica categoriale varrà zero, non sarà contata. Ciò che di una serie categoriale è automatismo, inerzia e facilità viene neutralizzato dal principio contrario che è ricerca di artificio – il connotato tecnico –, anche se il prezzo può essere l'"attraversamento" di un territorio categoriale. È dunque un discorso che riguarda il concetto di pertinenza: la "sostanza" è il dato tecnico, il rapporto inclusivo che lega i tre rimanti; l'"accidente" è la categorialità. Più di tutti gli altri Petrarca (un po' meno il "secondo Dante") sembra preoccuparsi di riscattare con l'artificio tecnico il dato di partenza categoriale. Per oltre il 27% le sue rime categoriali sono rime tecniche, contro valori che non superano mai la soglia del 10%: Guittone (meno del 7%), il "primo Dante" (7%), *Vita nuova* (7%), e su queste quote anche i due trecenteschi. Dunque si pensi che se 1. il dato guittoniano – le serie categoriali pure e semplici, del tutto inerziali, ad artificiosità zero – non fa che confermare l'uso schizofrenico e saltuario, ad accensioni improvvise e irrelate, della sua tecnica, 2. quello petrarchesco dimostra al contrario che nei *Fragmenta* tale risorsa è messa al servizio del sistema, ne è pervasiva sempre e a tutti i livelli.

Per ridurre ulteriormente l'ingombro categoriale (e la sua relativa arcaicità) nei *Fragmenta* si dovrà scorporare dal totale la quota specifica delle desinenziali e quella delle suffissali. È una distinzione istituzionale ma anche, credo, storico-linguistica e di valore stilistico *tout court*. Per quest'ultimo aspetto si può banalmente dire che è più lirica e leggera una serie come *solete* : *avete* : *siete* che *possanza* : *sicuranza* : *dimoranza* (e varranno inoltre i motivi visti per i rimanti lunghi). Basterà qualche dato-campione: su un 100% di categoriali le serie suffissali occupano in Cavalcanti una media del 27%, con picchi del 50% nella canzone *Poi che di doglia*; in Cino il 26,3%; nel Dante delle prime otto canzoni delle *Rime* il 28%, per arrivare a quota zero nelle petrose e, su una scia ininterrotta, al decisamente scarso 4% nei *Fragmenta*. L'esclusività e la significatività della solita linea dantesco-petrarchesca sono assicurate dall'incertezza, colpevole di ritardo e di incapacità di aggiornarsi, dell'altro Trecento, il quale riduce ma non a sufficienza – si confrontino il 18% di Beccari e il 12% di Uberti. C'è forse un altro motivo per cui vale la pena di distinguere, ed è che le suffissali oltreché sinonimo di arcaismo privo di fascino e allusività, di volumetria rigida e

ingombrante, ritmicamente fiacca, lo sono anche di parole astratte. L'assenza di suffissali (e di rimanti lunghi) nelle petrose coincide con la riduzione notevole degli astratti in rima, e coinciderebbe per di più, pensando soprattutto a Petrarca ma anche al "sugo" della storia petrosa, con il mutamento di rotta – che già si diceva – della poesia (d'amore): grossomodo da una poesia che è "saggio" e *tractatus* a una che è *tranche de vie*, storia "vera" di un "vero" personaggio che dice io. Ecco dunque nell'alternativa tra suffissali e desinenziali l'opzione pressoché completa per le seconde, cioè per i verbi, le "azioni" in rima, con il relativo approfondimento della loro dimensione temporale e aspettuale. Su questo particolare aspetto le cifre indicate sono del tutto esplicite, ma la visione di un caso – il caso di EZZA – può dire qualcosa di più. Per questa desinenza, tradizionale fucina di suffissali astratti, Petrarca agisce in due modi esemplari di tutta la sua strategia anticategoriale: riduce, o trasforma e innova dall'interno.

Per la riduzione sarà sufficiente scorrere la lista delle quote di EZZA tra Duecento e Petrarca: nelle canzoni delle prime *Rime* dantesche la desinenza copre il 100% del totale della classe fonica *VZZV* e oltre il 12% del totale delle rime in geminata; dalle petrose in poi scompare per ricercare altri suoni in doppia affricata, una ricerca che qui è solo all'inizio ma che sarà "a regime" nella *Commedia*. In tutto Cino EZZA è, rispettivamente, al 100% e al 5,6%; le quote salgono significativamente in Lapo (100% e 35,7%) e in Frescobaldi (100% e 27,6%). Petrarca appunto riduce di molto, più nelle canzoni (54% e un 1,4% coincidente con i valori della *Commedia* dantesca) che nei sonetti (59% e 3,3%) di contro al contemporaneo Beccari che nelle canzoni supera l'8,5% sul totale di rime in geminata[64]. La seconda modalità petrarchesca, della trasformazione dall'interno, si configura sostanzialmente come distacco dalle logiche stilnoviste. Manca completamente nei *Fragmenta* quello che ci sarebbe stato decenni prima, ovvero gli astratti dell'ideologia erotica; mancano all'appello cardini come "gentilezza", "gravezza", "ferezza", "prodezza" ecc. – e il fatto che ci siano gli aggettivi corrispondenti («gentile», «grave», «fera»...) conferma che il bersaglio privilegiato è proprio la categoria astratta dei lemmi. Ciò che

64. Risultano quindici occorrenze su trentadue in *ZZ* e su centosettantacinque rime in geminata nelle canzoni appunto.

semmai resta è ad esempio un rimante come «durezza» che non è stilnovista e nelle *Rime* dantesche c'è due volte ma mai in rima (una in *Io son venuto*). Dall'altra parte c'è in Petrarca quello che non c'era nel *côté* stilnovista, e tutto entro la nuova logica antiastratta del *récit*: compaiono i verbi in rima, la cui qualità fonica e semantica (verbi iscritti sempre nel cerchio semiotico della violenza, del trauma, del duro e dell'appuntito) porta come al solito al Dante comico-petroso.

Si faccia un'ulteriore mossa, sempre a circoscrivere il già misuratissimo volume categoriale nei *Fragmenta*: si distingua tra desinenziali vocaliche e desinenziali consonantiche. C'è una differenza incalcolabile tra una serie infinitiva o participiale e ad esempio la rima B di RVF 123 – *ricoperse* : *s'offerse* : *s'aperse* : *scerse*. In queste ultime, come per le categoriali tecniche, l'accidente sarà la categorialità, mentre il tratto pertinente la ricerca di una fonicità difficile e "grave", cui aggiungerei quella per una *langue* temporale pluriprospettica – vista la frequente coincidenza tra desinenziale *cara* e forma del perfetto –, sancendo così una complicità stretta tra fonicità complessa e temporalità complessa del racconto lirico. Non sono più rime "facili", non sono più le "classiche" categoriali. E la storia delle loro presenze segue pari pari il senso delle altre storie di rima finora incontrate. Le desinenziali a uscita consonantica[65] nelle prime canzoni di Dante e della *Vita nuova*, come del resto – e anche più – in Cino, sono nettamente minoritarie; sono invece maggioritarie nei *Fragmenta*. I valori percentuali delle prime non si allontanano sostanzialmente da quelli consonantici generali (cfr. TAB. 2.1), mentre uno scarto sensibile e significativo si deve riconoscere proprio in Petrarca, dove il 69% di desinenziali consonantiche stacca di quasi 20 punti il dato generale (51,89%): scarto leggibile con il bisogno più urgente, tutto petrarchesco, di elevare e riscattare la base categoriale[66].

65. Per "uscita consonantica" s'intendano, in questo caso, sia quella propriamente consonantica sia quella in geminata.

66. Riporto i valori relativi alle rime desinenziali vocaliche sul totale delle desinenziali, e tra parentesi quelli delle rime vocaliche sul totale assoluto: VN 32,79% (28,4%); R I 39,87% (39,83%); R II 51,64% (51,88%); Cino 28,62% (35,25%); Beccari 40,5% (43,62%). Chi invece, proseguendo di secoli la storia, capisce Petrarca e non lo "tradisce" nemmeno su questo quasi carsico livello stilistico è l'Ariosto del *Furioso*: «per l'*Orlando Furioso* [...] significativo è osservare che tra le rime desinenziali è molto meno utilizzato l'infinito, frequentissimo invece nell'*Innamorato* dove *-are* è

Ma è comunque certo che entro un tale regime anche il "facile" non è più facile come prima, e rime vocaliche come ARE o ERE, oltreché esserci meno, tendono a smentire la loro tradizionale vocazione all'uscita infinitiva. Ad esempio, l'unica occorrenza della serie ERE con tale uscita si registra in *RVF* 144, in un sonetto che significativamente «mostra evidenti rapporti con [un] sonetto, escluso dal Canzoniere» (Santagata, 1996, p. 695): entrambi sono poi segnati da una seconda serie infinitiva nella rima A, il che induce a pensare a un atto di ghettizzazione (come del resto nel caso della canzone 105) e di sincronia tutta chiusa in sé, non diffusa al sistema. Eppure anche in questo testo le resistenze e i filtri petrarcheschi non sono rimasti inattivi: 1. l'infinito nella rima A è complicato fonicamente dal suffisso riflessivo per armonizzarsi con la rima B nel segno di una classica asprezza (dunque ARSI : ARCO), classica ovviamente per il nuovo sistema petroso-comico-petrarchesco; 2. la facile vulgata di una serie infinitiva è elusa dal fatto che «rivedere» (più nome che verbo fra l'altro) rima con «apparere», che è un latinismo niente affatto banale (Vitale, 1996, p. 178 e nota). Ma una visione a tutto campo delle modalità riduttive e correttive petrarchesche ci è data osservando le presenze di ARE fra Duecento e Trecento. La rima nella *Commedia* è presente al 3,11% sul totale della classe in vibrante (VRV) e allo 0,6% sul totale vocalico assoluto; i valori sono pressoché identici nei *Fragmenta* – sommando sonetti e canzoni: scarso 4% e 0,9%. Sono quote che segnano un perentorio distacco dagli standard di ARE nello stilnovo (18,1% e 7,56%), in Cino (10,6% e 4,28%). All'atto di riduzione Petrarca associa ulteriori mosse a riscatto della tradizionale facilità della rima. Per punti:

a) aumento dei rimanti non categoriali: sul totale dei rimanti in ARE sono 10 su 28 a non essere categoriali (32%), contro appena 3 su 41 (7,3%) in Guinizzelli, 1 su 39 in Cavalcanti (2,5%), 0 su 50 in Lapo Gianni, 3 su 78 (3,8%) in Cino; e a proposito della ghettizzazione che si diceva è significativo che 4 categoriali si concentrino in *RVF* 105 (con l'emarginazione – e occultamento – ulteriore della posizione di rimalmezzo);

in assoluto la rima maggioritaria [...]. Altrettanto interessante è notare come nel *Furioso* la rima desinenziale finisca per essere tutt'altro che correlata alla uscita vocalica, anzi in questo ambito la percentuale di uscite consonantiche è piuttosto alta [...] nel *Furioso* invece la "facilità" della rima, con un atteggiamento veramente "lirico", viene riscattata dall'uscita consonantica e/o inusuale» (Praloran, 1998, pp. 873-4).

b) limitazione della vitalità euristica del suffisso, vitalità che può essere calcolata mettendo in rapporto il totale dei rimanti della rima in questione (ma l'operazione è valida per qualsiasi rima) con il numero dei lemmi. Esemplifico: se ARE nei *Fragmenta* è presente con 28 rimanti ma riducibili nella lemmatizzazione a 16, mentre nella *Vita nuova* è presente con 20 riducibili solo a 16, significa che nel testo dantesco la carica suffissale della desinenza è più necessaria della parola-rima – diversamente nei *Fragmenta*. E dunque: più è alto il rapporto più il rimante è ripetuto (siglando ritorni, *recommencements*...) e cioè, direbbero gli statistici, "pesa" di più della desinenza – suffissale – in sé. Allargando ai confini soliti il confronto, sarà sempre Petrarca a premere di meno sulla *varietas* (ma a buon mercato) dei rimanti in EZZA: meno di Guinizzelli, di Cavalcanti, di Cino ecc.: tale delimitazione, tale catacretizzazione dei rimanti può senz'altro essere un capitolo della proverbiale "limitatezza" petrarchesca, ma l'antirealismo ad essa sempre associato viene, almeno qui, smentito da una ragione più interna alla storia della scrittura poetica.

È una limitazione che fa bene ai vari aspetti moderni e pregnanti del genere lirico postpetroso. Punto primo, fa bene al ritmo: si accorcia infatti di molto la media volumetrica dei rimanti – 53,5% di bisillabi, 21,4% di trisillabi inizianti in vocale, 10% di quadrisillabi contro 28% di quadrisillabi e un misero 16% di bisillabi nelle *Rime* dantesche (e contro Lapo: 16% di bisillabi e 38% di quadri-pentasillabi). Punto secondo, fa bene all'autoriflessività del linguaggio lirico, soprattutto se questo ha voglia di farsi strada avendo tutte le carte in regola: mi riferisco insomma alle clausole memorabili e memorate di esclusivo conio petrarchesco come «ch'al mondo non à pare» (*RVF* 218,2; 263) o a quelle dittologiche con «care». Infine fa bene – paradosso apparente – alla *varietas* rimica intesa nelle sue accezioni di equivocità e ambiguità, concetti rimici statutari – identità di suono e diversità semantica – ma di fatto dimenticati o banalizzati nella varietà sempre uguale di rimanti all'infinito in Guittone, nel "primo Dante", in Lapo ecc.[67].

67. «È noto che l'uso di medesime categorie grammaticali per lo stesso gruppo di rime riduce considerevolmente le proprietà informative delle rime stesse, le quali si presentano, per via delle terminazioni morfologicamente identiche, con una sorta di accentuata ridondanza» (Beccaria, 1975, p. 37). Ma andrà tuttavia rovesciato per quanto riguarda Petrarca.

Petrarca invece ne resuscita il lato equivoco facendo leva sulla diasistematicità della *langue* poetica, e dunque giocando, *in absentia* o *in praesentia*, sulla doppia anima verbale-nominale e desinenziale-non desinenziale di «amare» e «pare». Dunque Petrarca limita ma nello stesso tempo complica nei modi suddetti oppure *c*), soprattutto, amplia immettendo rimanti inediti e/o editi solo nel Dante comico-petroso. Si pensi all'emblematico «trasformare» di *RVF* 94,13, a «privare» (*RVF* 262,5) o a «ritentare» (*RVF* 270,73); ma si pensi in particolare all'assenza del verbo "amare" all'infinito, assenza che da una parte stride di nuovo con il concetto critico di un Petrarca, soprattutto in sede di rima, prevedibile e semplice editore del vulgato, e dall'altra conferma la vittoria del concreto, cioè del dinamismo e della personalità dell'azione, sull'astratto, dato che i modi finiti e declinati – «amo», «ami/e», «ama» – non molto ma comunque ci sono, meno magari che nel già "psicologico" Cino, ma senza dubbio più che nei testi dello stilnovo pienamente duecentesco. Altri rimanti inediti o poco editi sono gli aggettivi «care», «chiare» e «rare» subito griffati secondo modi intensamente petrarcheschi se, su sette occorrenze in rima, tre sono foriere di clausola dittologica e altre due conguagliate ritmicamente con gli ormai noti monosillabi ai vv. 1 («sì care») e 4 («più rare») di *RVF* 293 dove c'è anche «chiare» (v. 8) a premere sulla piega paronomastica della serie. Per questi rimanti la tradizione offre ben poco di circostanziato: niente per «rare», niente per «chiare» (semmai ben rappresentato l'avverbiale «chiaro», ma più interessante la consistente presenza di «chiaro» aggettivo nel Dante comico), mentre per «care» trovo un'occorrenza in rima nella zona estrema e, come s'è visto, fertile della *Vita nuova*, nel sonetto *Oltre la spera* (e ben cinque nella *Commedia*). La rima della *Vita nuova* è vischiosa:

1. oltre a «care» Petrarca prende e mette nel sonetto 293 anche l'altro rimante dantesco, «parlare», portandosi dietro l'intera clausola, come già ha notato Santagata (1996, p. 1149): «che lo fa parlare» → «che mi facea parlare»;
2. altre parole, personaggi e motivi in comune: «sospiro» → «sospiri»-«sospirar»; ovviamente il «core» che nel primo è «dolente» e nel secondo «doloroso»; il legame inscindibile di pianto-amore e scrittura d'amore; l'ubicazione nella sezione "in morte": e proprio la morte della donna è il pretesto "forte", l'"occasione" per i due so-

netti, entrambi momento di crisi, di riflessione, dichiarazione di svolta – cui fa fede, per il testo petrarchesco, la storia redazionale[68];
3. un'ulteriore traccia rimica: i due rimanti «honore» e «core».

La distanza fra Petrarca e gli altri – Dante escluso –, pur nel comune punto di partenza (ARE), si completa e si accentua nella *mise en page* dei rimanti. Le serie petrarchesche fanno praticamente discorso a parte, come ad esempio la serie di *RVF* 218 dove spicca il legame inclusivo-derivativo ma anche pseudoequivoco contraffatto (da estendere a tutta la clausola) tra «pare» e «appare»: «al mondo non *à pare*» : «in terra *appare*». Per trovarne un precedente bisogna risalire addirittura al Guittone della canzone *Sovente vegio saggio*, tutta a rime tecniche (equivoche, identiche, derivative e inclusive) e dove ARE produce due serie minime: in *incipit* con «pare» equivoco e ai vv. 25-26 «tanta gioia v'apare, / non poria venir pare». In generale, per la gestione equivoca e comunque artificiosa di «pare», Petrarca lascia la storia e il centro (stilnovisti) della poesia italiana per prenderne preistoria e margini: il Notaro del sonetto *Sì come il sol che manda la sua spera*, anch'esso artificiosissimo – tutto a rime equivoche (tra cui il ben petrarchesco «parte» iterato quattro volte) – come appunto il testo guittoniano e come del resto il 218 petrarchesco, che inoltre conta nelle terzine l'equivoca «sole» e ben due serie inclusive tra quartine e terzine (A *belle* : *stelle* : *favelle* : *elle*; D *fronde* : *onde* : *asconde*); il Monte Andrea del sonetto *Eo veggio, donna, in voi tanta valenza* e, con salto coerente dalla preistoria alla storia recentissima, il Dante di *Par.* 13,89-91.

Infine lo scarto petrarchesco dalla potenziale (e di fatto tradizionale) serialità triviale di ARE si gioca in modo sistematico nella natura e nell'ordine sottilmente variati dei costituenti del verso. Si resti sulla rima B di *RVF* 218:

v. 2	giunga costei ch'al mondo non à pare
v. 3	col suo bel viso suol dell'altre fare
v. 6	dicendo: Quanto questa in terra appare
v. 7	fia 'l viver bello; et poi 'l vedrem turbare,

68. «Il sonetto 293 [...] è il testo che apre la giunta chigiana alle rime in morte» (Santagata, 1992, p. 264).

e si noti la varietà grammaticale: aggettivo, indicativo presente e due infiniti ma con variazione nell'ordine delle parole: «vedrem turbare» ma «suol [...] fare». Oppure RVF 193:

v. 10 suona in parole sì leggiadre et care
v. 12 Allor inseme, in men d'un palmo, appare
v. 14 arte, ingegno et Natura e 'l Ciel pò fare,

dove i rimanti sono rispettivamente un aggettivo, un indicativo presente e un infinito, variazione che si realizza praticamente sempre[69], tranne una volta in RVF 270,70-73 con due infiniti rari, «ritentare» e «scampare», per di più variamente combinati con il loro verbo reggente:

v. 70 che spezzò il nodo ond'io *temea scampare*
v. 73 che *giova*, Amor, tuoi ingegni *ritentare*?

Grande "sotigliansa" stilistica dunque, e grande modernità: ancor più grande e "rivoluzionaria" se la si confronta con la media degli investimenti retorico-stilistici sulle uscite in ARE prima di Petrarca. Si pensi al Guinizzelli della canzone *Madonna il fino amor*, vv. 25-28: «[...] vi poteria mostrare» e «[...] vi deggio laudare»; al Cavalcanti di *Donna me prega*, con l'aggravante dello schema baciato:

v. 9 [...] di *voler provare*
v. 10 [...] e chi lo *fa creare*
v. 13 [...] che 'l *fa dire amare*
v. 14 [...] lo *pò mostrare*.

Si pensi a Lapo, nelle ballate 2 e 3:

2,1 [...] i' non son *degno ricordare*
2,4 [...] *vogliendoti laudare*
3,24 [...] *degnaste perdonare*
3,34 [...] *vi deggia umilïare*.

O infine a Cino, ancora sostanzialmente rigido e goffo persino in una canzone moderna come *Su per la costa*:

69. Cfr. RVF 94,9-14; 105,32-35; 262,1-8; 263,9-12; 293,1-8; 359,30-31.

v. 2	drieto a lo stil *del nostro ragionare*
v. 3	or chi potrà montare
v. 6	ne la cui acqua si potea specchiare
v. 7	ciascun *del suo errare.*

Aggiungo soltanto – data la difficoltà o l'impossibilità di verifiche totali e totalizzanti – che la capacità petrarchesca di alterare e complicare soluzioni troppo scontate non smette di essere attiva anche altrove. Per dire: su ventuno serie in ATO nei *Fragmenta* nessuna è serie completamente e monotonamente categoriale, e in nessuna il ritorno della rima implica l'identico sintattico-retorico o il prevedibile semantico. Un solo esempio, la rima A di RVF 99:

v. 1	Poi che voi et io più volte ABBIAM *provato*
v. 4	levate il core a più felice stato
v. 5	Questa vita terrena è quasi un prato
v. 8	è per LASSAR più l'animo *invescato,*

cioè categorie grammaticali diverse, *dispositio* variata – «abbiam provato»/«lassar [...] invescato» –, «invescato» è poi lemma raro, praticamente petrarchesco se si eccettua la solita fonte comica (*Inf.* 13,57: «perch'io un poco a ragionar m'inveschi»); così come estremamente rade sono le presenze di «prato» nella tradizione[70] che, non in rima, si può trovare nella sestina petrosa *Al poco giorno* a fare con «erba» un sistema minimo che rimbalza nell'altro luogo petrarchesco dove «prato» è in rima – RVF 42,11. E del resto in RVF 99 il rimante è comunque dentro un microcontesto di quasi smaccata memoria comica: «Questa vita terrena è quasi un prato / che 'l serpente tra' fiori et l'erba giace» (vv. 5-6: cfr. Santagata, 1996, p. 469).

Si è dunque vista in sintesi, per problemi e per strategie profonde e sistematiche, la diversità quantitativa e qualitativa delle categoriali del duo Dante-Petrarca rispetto alle categoriali degli altri, precedenti e coevi. Ora qualche approfondimento su singole desinenze, categoriali e di successo nella tradizione duecentesca, ci fornirà altri risvolti, altre informazioni sull'asse Dante-Petrarca, e altre prove del-

70. Cfr. Guinizzelli 15,14; Angiolieri 106,1; e non in rima Cavalcanti 3,7. Non in rima, per tre volte, anche nella *Commedia*.

l'assoluta distanza petrarchesca dallo stilnovo e in generale dal registro "facile" e non connotato.

Ad esempio, verificata cifre alla mano la nota continiana sui suffissali transalpini ANZA e ENZA in Petrarca, si può puntualizzare con Baldelli (1978, p. 24) che «anche su questo punto il Petrarca continua Dante» più fedelmente e radicalmente di quanto facciano i soliti trecenteschi-campione come Beccari e Uberti[71]. E inoltre: nei *Fragmenta* tali desinenze, come del resto tutte le desinenze di tipo suffissale tranne ATE-ADE, non producono mai serie complete[72]; come sempre in questi casi risulta ristrettissimo il repertorio dei rimanti: delle ventinove occorrenze di ANZA nei *Fragmenta* dieci sono, significativamente, di un verbo («avanza») e dodici del per niente categoriale «speranza» (o si pensi a ENZA e al suo rimante «senza» già di per sé rarissimo in rima e per di più nucleo di una serie inclusiva prima introvabile – *presenza* : *senza* RVF 268,28-29; *temenza* : *presenza* : *senza* RVF 71,29-30).

La scrittura di rimanti non categoriali su traccia rimica categoriale è sempre e ancora visibile nel caso di ENTO. Le cifre petrarchesche sono qui in controtendenza: tra sonetti e canzoni una media dell'8% relativa al totale di NT, strano e molto se si pensa al 4% della "parallela" *Commedia*, al 6% scarso delle canzoni ciniane o al 6% di un Lapo Gianni. Ma la situazione ritorna alla normalità mettendo a fuoco i rimanti: appena due categoriali (*ardimento* e *portamento*) su cinquantasette occorrenze dei *Fragmenta* contro il dispendio di Cino (tredici su trentanove) e degli altri[73]. L'innovazione petrarchesca trae comunque lezione dalla *Commedia* come ben si vede in generale dalla con-

71. Tutti e due oltre l'8% e con rispettivamente 4,2% e 2,7% sul totale delle rime consonantiche.

72. Di contro a realizzazioni pesantemente protratte come le seguenti: Cavalcanti 27 *dimoranza* : *possanza* : *consideranza* : *simiglianza*; il Dante di *Madonna, quel signor* con *possanza* : *sicuranza* : *dimoranza* : *possanza* : *speranza*; Cino 39 *arditanza* : *Pietanza* : *sembianza* : *possanza*; 45 *pietanza* : *possanza* : *usanza*; 87 *possanza* : *pietanza* : *avanza* : *perdonanza*; anche all'altezza di una canzone importante, "moderna" e significativa per i risvolti petrarcheschi come *Oimè, lasso, quelle trezze bionde*, trovo in una stessa strofa due serie in ANZA e ENZA: *accoglienza* : *intenza* e *abbondanza* : *speranza*; e nella *combinatio* della seconda strofa di 163: *nominanza* : *testimonianza*.

73. Sedici su settantaquattro nella *Commedia*; quattro su otto in Lapo; sedici su ventuno del lontano Guinizzelli.

divisione di certi rimanti "nuovi" («argento», «spento», «lento» ecc.) e in particolare da contatti più intensi. Si veda ad esempio *Purg.* 3,132 «DOv'e' le trasmutò a *lume spento*» → RVF 12,4 «DOnna, de' be' vostr'occhi il *lume spento*» (con "consueta" attenzione al significante e con il "tradimento", che è necessaria ricontestualizzazione, del significato). Oppure questo caso più interessante: *Inf.* 19,112 «*Fatto* v'avete dio d'oro e d'argento» → RVF 12,5 «e i cape' d'oro fin *farsi* d'argento» dove si possono facilmente notare *a*) l'accoppiata con «oro» che nella *Commedia* ritorna in *Inf.* 14,106-107[74] e in Petrarca fa massa con i frequenti cumuli di pietre preziose, *b*) la comune allitterazione «D'io D'oro», «Fin ORo FORmata» (*Inf.* 14,106) e il petrarchesco «Fin Farsi», quasi che le materie preziose – stretti correlati oggettivi della donna – impongano una materia testuale altrettanto preziosa.

Un'ultima breve focalizzazione: su AGGIO. La desinenza è, tra quelle della classe rimica GGI, l'unica conosciuta dal "primo Dante"; in Cino detiene il 70%, mentre scende al 45% nel "secondo Dante" e al 25% nelle canzoni petrarchesche. E sarà anche in questo caso facile immaginare cosa succede sul fronte dei rimanti. Niente "allegraggio" e simili o "paraggio" che arriva anche nella *Commedia* (*Inf.* 16,25), e ricordo che una coppia rimica della pesantezza di *vassallaggio* : *servaggio* (pur tagliata con «viaggio»: raro in rima, moderno, comico, e molto petrarchesco poi) scende fino al Dante postpetroso di *Doglia mi reca*. Eppure AGGIO costituisce un prezioso materiale di risulta per il sistema rimico e romanzesco dei *Fragmenta*; si vedano:

1. «viaggio» con quote ipercomiche;
2. «maggio», il quale nel significato di mese dell'anno e non come avverbio comparativo è praticamente inedito in territorio italiano – un solo esempio, ma non in rima, è *Purg.* 24,146 «l'aura di maggio» –, meno in quello delle "pastorelle" provenzali (Santagata, 1996, p. 994); ed è risposta sottilmente allusiva dell'appunto più noto "maggio" comparativo, da cui non risulta esente nemmeno il Dante comico;
3. «faggio», il cui investimento simbolico non ha bisogno di presentazioni, ma di cui preme mettere in luce ancora una volta la novità

74. Dove leggiamo con esattezza il sintagma poi petrarchesco: «La sua testa è di *fin oro* formata, / e puro argento son le braccia e 'l petto», e si noti che anche la dittologia che chiude torna in Petrarca (TC 1,101 «la lingua e 'l petto»; TC 1,152 «le braccia e 'l collo»).

nel panorama italiano, se si eccettua una presenza molto significativa nel sonetto ciniano *Se conceduto mi fosse da Giove* dove il giro della rima *faggia* : *selvaggia* anticipa il ruolo di *senhal* della pianta per la donna amata; dove il contesto è di metamorfosi (il mito di Filemone e Bauci); dove la serie in AGGIO convive con *intorno* : *giorno* proprio come nella canzone petrarchesca delle metamorfosi (vv. 108-118) o nel madrigale 54; inoltre, tale convivenza significa anche assillabazione tra rimanti di serie rimiche diverse – *GIOrno* : *selvaGGIA* –, una pratica che Cino adotta solo molto sporadicamente, al contrario di Petrarca e del solito Dante[75];
4. «aggio» (in corpo di verso «vince *ho*»: Coletti, 1993, p. 60), arcaismo come cultismo, ma anche monade necessaria per le irresistibili serie inclusive (*RVF* 37,18-21; 169,9-12).

2.10
Le rime ATE, ADE e UTE e un caso di simmetria fra *Vita nuova*, *Commedia*, *Fragmenta*

Come prima si diceva, è solo a questa desinenza e a certi suoi lemmi che si devono le uniche e rarissime serie suffissali complete nei *Fragmenta*, e forse un motivo ci sarà. Ma intanto il fatto che sia solo questa è una variante a livello superiore della catacretizzazione ormai nota, cui segue quella fatta sui rimanti messi in serie: su undici coinvolti due si ripetono per tre volte e sono *beltate* (o *beltade*) e *etate* (o *etade*), quest'ultimo non molto usato prima di Petrarca. Inoltre la riduzione tocca anche la lunghezza, la pesantezza, del segmento seriale: sono tutte serie brevi, binarie, solo una è ternaria. Do la lista petrarchesca completa e di seguito una antologia minima due-trecentesca di serie "veramente" suffissali:

RVF 23,1-5	etade : libertade
RVF 70,49-50	beltade : etade
RVF 268,56-59	beltate : pietate

75. Ad esempio nella prima stanza di *RVF* 53 AGGIO, che è rima C, consuona con il vicino EGGI, che è rima A; oppure nella 129 al v. 39 l'ultima rima di EGGIO e al v. 42 la prima di AGGIO; nella 264 la sequenza consecutiva per il tratto versale 119-122 di AGGIO e UNGE.

RVF 325,92-95	etate : beltate : onestate
RVF 366,41-43	humiltate : pietate
Rime 90,47-52	nobilitate : bontate : pietate : bieltate
Rime 91,56-61	bontate : veritate : proprïetate : podestate
Cino 38,19-24	inimistate : Pietate : nobiltate : viltate
Cino 39,15-22	bieltate : volontate : propietate : chiaritate
Cino 118,2-9	bieltate : pietate : nobiltate : volontate
Beccari 10,50-54	necessitade : voluntade : povertade.

Ora, prima di proseguire con ATE-ADE, sarà opportuno fare il punto anche su UTE e in particolare sulla coppia *vertute-virtute* : *salute*, rimanti dalla suffissalità debole, iconici dell'ideologia stilnovista, il che significa trovare la coppia a partire dal Guinizzelli stilnovisticamente corretto di *I' voglio del ver* e non altrove (e prima di Guinizzelli, in Guittone ad esempio, la coppia c'è poco); e poi trovarla anche in Lapo ma soprattutto nel più impegnato Cavalcanti ecc.[76]. Anche Petrarca usa UTE e l'aurea coppia di rimanti, ma nemmeno qui si omologa. Tale materiale deve comunque entrare per la porta stretta di certi suoi filtri, quali la discrezione e/o la specializzazione e lo straniamento. "Discrezione" significa prima di tutto riduzione quantitativa: sul totale delle rime vocaliche UTE passa da una banda del 2-3% in Cavalcanti, *Vita nuova* e tutto Cino a una, delle "seconde *Rime*" di Dante, della *Commedia* e dei *Fragmenta*, che sta sotto l'1%. "Discrezione" (e "specializzazione *generica*") significa prendere la coppia "stilnovista" e arricchirla di un terzo rimante – «venute» – stilnovista anch'esso, e mettere il tutto dentro un contenitore metrico altrettanto stilnovista come la ballata (*RVF* 14). E ancora "discrezione" (e "specializzazione") significa ridurre il campo d'azione della rima e dei rimanti al breve spazio di un dittico[77], e la mossa porta un profitto doppio: 1. schivare il peso categoriale, 2. storicizzare la rima e la sua coppia di rimanti riconoscendone l'alto profilo ideologico – perché, che so, i due rimanti sono anche in Jacopone o in Guittone ma in modo

76. Qualche referenza della coppia: *salute* : *vertute* in Dante, *Rime* 7; 30; in Cino 11; 38 (più *vedute* : *venute*); 39; 46 (più *cresciute*); 125; Beccari 30. In sequenza inversa (*vertute* : *salute*) in Cavalcanti 9; 27; *VN* 19; 31; Dante, *Rime* 37; Cino 56; 102; 163.

77. Cfr. *RVF* 37,92-93; 359,28-29; 366,102-104.

meno pregnante, cioè quasi sempre assieme ad altri rimanti della stessa serie, e così nel Dante «più ordinari[o]» (Contini, 1946, p. 361) e seriale di *Di donne io vidi una gentile schiera*, o in vario Cino, piccolissima prova, questa, che la sua proverbiale *medietas* vuole anche dire rilassatezza ideologica, disimpegno. Infine, "straniamento" significa che Petrarca tendenzialmente è sempre pronto a "tagliare" la coppia pura con rimanti rari o comici, a smentire dunque qualsiasi sospetto di automatismo: soprattutto con «mute» (verbo e aggettivo, una volta in rima già nella canzone 38 – v. 99 – di Guittone, più due volte nella *Commedia* – *Purg.* 25,82; *Par.* 17,87) e con «refute» in RVF 172 (cfr. De' Rossi 327,8; 302,7). Quest'ultima strategia non è in contraddizione con la penultima ma va esattamente a braccetto, e quanto si dirà adesso si propone in parte di dimostrarlo.

Si è appena accennato a una possibile piega specialistica dell'uso, ridotto, di UTE e dei relativi rimanti. Ma il discorso può riguardare qualsiasi materiale non-contemporaneo al sistema ricevente. Si è anche detto come UTE sia soprattutto contemporaneo al sistema stilnovista, ed è così anche ATE ecc. Ma il Petrarca che pensa, sistema e infine scrive il profilo rimico dei *Fragmenta* è risultato parecchio allergico ai modi rimici stilnovisti. E allora? Il fatto che Petrarca conceda ad ATE, che è pur sempre una suffissale, il lusso di costituirsi in serie, o a UTE una presenza relativa maggiore di tante altre rime sue contemporanee, che cosa può significare: forse l'ombra del cedimento della macrostruttura, l'ombra del reliquato? Oppure il solito intervento della *varietas*? Per tentare di rispondere si dovrà subito dire che anche Dante, particolarmente e sistematicamente quello della terza cantica, riusa cose, parole e suoni competenti in *dulcedo* che per diventare petroso e aspro aveva a un certo punto violentemente scartato. In altre parole: l'antico stilnovo e Beatrice "ritornano" nel *Paradiso*; fra Dante e Petrarca ancora profonde e puntuali analogie dunque.

Concretamente, una storia dantesca esemplare al riguardo è quella di ORE, usatissima da tutti e *in primis* dal Dante giovane: nei sonetti della *Vita nuova*, in quelli più propriamente stilnovisti oltre il «nodo», con un 26,5% calcolato sul totale delle rime vocaliche, e con un comunque alto 17% nelle "prime *Rime*" – e si pensi che i valori di riferimento stanno dentro una banda ben al di sotto: tra il 10% di Frescobaldi e Lapo, il 13% di Cino e, punta massima, il 20% di Alfani.

Poi il "secondo Dante" chiude implacabilmente: niente nelle petrose, niente in sonetti e ballate, quasi niente nelle altre canzoni postpetrose per un totale del 4%. E a questo punto fra un troppo e un niente si inseriscono i valori, e soprattutto il criterio distributivo, della *Commedia*: sul 100% di ORE appena il 19,4% nella prima cantica, il 36,1 nella seconda, il 44,4 nella terza. Uno squilibrio distributivo che è un sunto della storia della poesia dantesca di cui sopra: perché ci sono ovviamente da una parte un *Inferno* petroso e antistilnovista a tutti i livelli e, dall'altra, soprattutto un *Paradiso* che è tutto il contrario, e che per l'appunto ripesca certo materiale stilnovista in quanto perfetto per la rappresentazione del sacro, di cui andava facendo esperienza e "cronaca" assoluta.

Lo stesso destino di ORE è così riservato a ATE-ADE e UTE, che giungono a Petrarca (e al Dante del *Paradiso*) dotati di un'aura ancor più significativa e preziosa, più specialistica, di ORE. Prendiamo intanto UTE. Fin da subito, fin dalla *Vita nuova* la sua è una presenza mirata, con *Donne ch'avete* a fare da solito «nodo». Prima: appena una serie – *vertute* : *gioventute* : *canosciute* : *salute* – meno stilnovista che guittoniana[78]. Dopo: *Donne ch'avete* anticipa una presenza che diventa costante – e necessaria – quando Beatrice muore e resuscita inverando così i suoi tratti stilnovisticamente angelici. La rima, con i suoi rimanti, è insomma consustanziale alla sublimazione in *caritas* di un amore pur sempre piuttosto umano e passionale; e tale scatto, tale modulazione, fa subito pensare anche ai *Fragmenta* parte seconda e (per altri chiarissimi motivi) al *Paradiso*. Ma intanto: i modi della sua presenza in quella parte della *Vita nuova* fanno di UTE, direbbe Santagata, un vero e proprio «connettore» intertestuale. Perché, se poi a UTE omologhiamo UTA viste la quasi identità fonica e la condivisione di tutta una serie di rimanti e fra tutti *salute/a*, ci troviamo di fronte a un vero e proprio "ciclo" (alla maniera petrarchesca) che inizia, dopo una sosta in prosa più lunga del solito (e questo è un segnale

78. Infatti: *a*) il testo in cui si trova è chiaro «esempio di un certo stile, di una certa retorica, di un certo gusto (guittoniano, come conferma la forma metrica)» (De Robertis, 1984, p. 58); *b*) «gioventute» si trova proprio in Guittone 54,2; *c*) «canosciute» rimanda ad altro testo dantesco – la ballata *I' mi son pargoletta bella e nova* –, poco congruo al discorso dantesco su Beatrice.

di stacco e di *mise en relief* da non sottovalutare), con *Tanto gentile*, prosegue senza soluzione di continuità con *Vede perfettamente*, *Sì lungiamente*, *Li occhi dolenti*, *Venite a intendere*, *Quantunque volte* e si conclude con il «venuta» del v. 1 di *Era venuta ne la mente mia*. Dopodiché a Dante, ma dopo «alquanto tempo» (altro notevole e già visto – nel capitolo 19 – segnale di stacco), apparirà «una gentile donna»: ed è l'*incipit* di un altro ciclo.

Si diceva che quel microcanzoniere "in morte" parla meno di faccende terrene che di angeli e cielo, e lo stesso fa com'è ovvio il *Paradiso* dantesco, che infatti si tiene ben 33 delle 45 presenze di UTE della *Commedia* (ovvero 11 su 15 serie). Ma c'è di più: la rima pur frequente nella terza cantica non è mai in canti contigui, non fa mai "ciclo", se non in quella sezione estrema segnata dall'unità di un luogo assolutamente altro qual è «[i]l ciel ch'è pura luce» degli ultimi quattro canti, dove appunto la rima c'è in ogni canto. Per quanto riguarda ATE-ADE c'è velocemente da dire che: è usatissimo nello stilnovo, mi sembra meno dotato di connotazione rispetto a UTE, tende comunque a esserci di più nel Paradiso (40%) che negli altri due regni. Ma la cosa importante è che le due rime si cerchino e si incontrino. E più importante ancora è che si incontrino in alcuni luoghi precisi e a noi ormai noti: non nella spaziosa e indifferenziata società di testi stilnovisti impaginati molto spesso su sequenze consecutive *VTV* (viste la povertà di rime e dunque la sostanziale mancanza di alternative), ma in quella stretta e ideologicamente altissima della *Vita nuova* e solo entro il ciclo "in morte" sopra delineato: *Li occhi dolenti* (vv. 20-25) e *Quantunque volte* (ATE-UTA, vv. 19-24); mentre nel Dante vecchio solo nel canto 31 del *Paradiso*. Infine: «virtute» e «salute», più un'altra parola in ATE, sono comprese nella paradigmatica lista di vocaboli «pexa» e «dolata quasi, loquentem cum quadam suavitate relinquunt», del trattato dantesco (*DVE*, pp. 194-6).

E Petrarca? Petrarca sembra fiutare tutto questo circolo di "competenze" e di intertestualità, se delle quindici serie di ATE nel *Canzoniere* ben dieci si concentrano nella parte "in morte" (come si sa inferiore per numero di versi: 2.317 contro 5.468); se non vi è traccia di ATE nella redazione meno stilnovista dei *Fragmenta*, nella Correggio; e se il più delle occorrenze totali di rimanti prossimi a *Vita nuova* e *Paradiso* è speso nella seconda parte del *Canzoniere*: ovvero le uniche

attestazioni di «chiaritate», «humiltate» e «largitate», le due di «beate», le tre di *(h)onestate*, sei delle sette totali di «beltate», sette delle otto di «pietate». E si pensi alla terza cantica dantesca, dove un rimante analogico e iperonimo dei suddetti petrarcheschi come «bontate» è attestato con sei presenze sulle sette complessive; o che i rimanti più frequenti in questo Petrarca – «pietate» e «beltate» – sono i più frequenti anche nella *Vita nuova*, dove trovo pure «umilitate», hapax come in Petrarca.

Sorvolo su UTE per passare subito al riscontro della sequenza consecutiva ATE-UTE che trovo in Petrarca una volta sola nella canzone 325, appunto nella seconda parte. Segnalo inoltre che le sequenze consecutive di VTV, familiari nello stilnovo, quasi scompaiono nei *Fragmenta* per cui saranno ancora più notevoli sia l'hapax suddetto sia il poco che resta tutto concentrato nella seconda parte del *Canzoniere*[79]. Inoltre ATE e UTE si trovano insieme, non tuttavia in sequenza, nella canzone alla Vergine. Su questo sfondo di analogie tra Dante e Petrarca è forse possibile mettere a fuoco una rete più precisa e ricca di contatti. Esplicito intanto quelli interni ai due testi dei *Fragmenta*, RVF 325 e 366.

a) Più di una somiglianza fra 325,4 «a la sua donna che dal ciel n'ascolta [: *raccolta* : *sciolta*]» e 366,42 «salisti al ciel onde i miei preghi ascolti [: *folti* : *sciolti*]»: fra l'altro le due rime in questione sono entrambe rima C.

b) La 366, per quanto riguarda una specifica qualità-chiave della donna, è *climax* della 325: 325,8 «alta humiltate»; 366,41 «altissima umiltate».

c) Un'altra qualità della donna, il suo potere ora in cielo (325,55 «ch'i' son d'altro poder che tu non credi»), è ben sviluppata in entrambe le canzoni, che assieme convergono nella figura della Vergine "che può ciò che vuole" dell'ultimo canto della *Commedia*.

d) In entrambe le canzoni gli astratti – in ATE, IZIA, EZZA, UTE, IA –, cui Petrarca è normalmente più che allergico, proliferano. Facendo un calcolo veloce ho contato nella 325 nove astratti del tipo suddetto

79. Si noti inoltre che, nell'ordito di una canzone dantesca niente affatto stilnovista come *Tre donne*, nell'*incipit* «ancora stilnovistico» (Contini, 1946, p. 454) si snoda la sequenza UTE : ORE : ITA : UTE.

su 112 versi (8%), di cui sette solo nella strofa dove in rima c'è la nota sequenza che fa dunque da polarizzatore; nella 366 tredici su 137 versi (9,5%). Registro inoltre ben cinque astratti in comune fra i due testi. Mentre prendendo la canzone 23, cioè un campione estremo di quel dantismo petroso e comico-infernale che appunto cancella tali astratti, ne conto sette su 169 versi (4%).

Vediamo ora l'intertestualità fra la 325 e i canti finali del *Paradiso*, oltre le serie rimiche in comune.

a) Fra gli astratti di questa canzone uno è hapax – «letitia» – ed è molto significativo che sia proprio il lemma identificativo del «ciel ch'è pura luce»: «luce intellettuale, piena d'amore; / amor di vero ben, pien di letitia», e dunque – in serie rimica – isotopia di tutti i canti di questo cielo. Noto inoltre che «letitia» è significativamente nella già ricordata lista di parole «pexa» e «dolata». Inoltre tutti gli astratti della 325, tranne «humiltate» (anche nella 366 in rima), sono presenti *ad abundantiam* nei quattro canti danteschi, tra cui segnalo «leggiadria» ben rappresentato nei *Fragmenta* ma hapax nella *Commedia*.

b) Al v. 28 del canto 30 del *Paradiso* si legge: «Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso». Negli attimi che precedono il congedo da Beatrice, vicino al traguardo della personale redenzione, Dante ricorda. Tutta la sua vita con Beatrice gli scorre davanti agli occhi e alla mente. Così fa Petrarca: nella 325, anch'essa un compendio della sua storia con Laura, il poeta ricorda il primo giorno – „«al tempo che di lei *prima m'accorsi*» – evocando così, a livello testuale, i tre *incipit* delle prime tre stanze della prima canzone dei *Fragmenta*: «Nel dolce tempo de la *prima* etade»; «I' dico che dal dì che 'l *primo* assalto»; «Qual mi fec'io quando *primer m'accorsi*».

c) Nella raffigurazione della perfezione e della celestialità di Laura Petrarca si serve di molta *imagery* paradisiaca. I singoli riscontri non sono effettivamente perspicui, ma messi insieme probabilmente sì. Ricordo intanto una prima qualità distintiva che lega Laura a Beatrice e agli altri beati, cioè il "potere", l'"onnipotenza", e che poi lega le due canzoni petrarchesche ai canti danteschi, in particolare a quello della preghiera alla Vergine. Inoltre: il «seggio altero» di Laura (325,25) è necessariamente vicino ai tanti «sommi gradi» (31,68) e «troni» (31,69) ecc.; e tale "altezza" – di Laura, di Beatrice e dei beati in genere – è associata alla "luce" straordinaria e pura che da essi di-

scende: da parte petrarchesca si veda il blocchetto dei vv. 26-29 ovvero «la bella donna» e/o «la colonna cristallina» che fa "tralucere" «sì chiaramente» «ogni pensero», e tale donna ha $_{99}$«sì chiaro il volto di celesti rai»; e da parte dantesca la luminescente «effige» di Beatrice che discende a Dante non «per mezzo mista» di *Par.* 31,78 (e cfr. 31,19-24 «Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore [...] impediva la vista e lo splendore [...]»). In entrambi gli autori questa luce si correla al *topos* della difficoltà e/o impossibilità, per la semplice creatura, di sostenerne la vista. La difficoltà degli occhi passa anche alla bocca, a una lingua che vuole ma non può e non sa narrare l'indicibile: questo motivo, dell'ineffabilità, è già nell'*incipit* della 325, nel 31 del *Paradiso* è tema drammaticamente centrale. Un altro possibile incrocio RVF 325-*Paradiso*, Laura-Beatrice: 325,51 «[Laura] di tempo *anticha*, et *giovene* del VISO» cioè l'immagine di una Laura *puella senex* potrebbe essere in relazione con due luoghi del canto 31: $_{25-27}$«Questo sicuro e gaudïoso regno, / frequente in gente *antica* e in *novella* / VISO [...]»; $_{59}$«credea veder Beatrice e vidi un sene».

d) L'immagine puerile di 325,87-88 – «con voci anchor non preste, / di lingua che dal latte si scompagne» – è immagine ossessiva della parte paradisiaca in questione. Oltre a 33,106-108 «Omai sarà più corta mia favella / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella» che già segnala Santagata (1996, p. 1258), si veda 30,82 ss. «Non è fantin che sì subito rua / col volto verso il latte [...]», con appunto «latte» perfettamente in comune. Si aggiunga il «fantolino» della terzina 139-141 sempre nel canto 30, input ulteriore per Petrarca a livello di significante.

e) Ultima annotazione di rinforzo alla direzione paradisiaca *tout court* della 325: il verbo "tralucere" ($_{29}$«tralucea») è sempre, tre volte su tre, nella terza cantica (e quattro su sette nella seconda parte del *Canzoniere*)[80].

80. Segnalo un ulteriore caso di contatto tra RVF 325 e *Paradiso* a partire da una parola-chiave – che è hapax nei *Fragmenta* – come «zaffiro» nella seconda strofa della canzone e che prima di Petrarca trovo in rima solo nella terza cantica dantesca e impaginata, come nella canzone, in sequenza consecutiva paronomastica VRV-VRV: «MURI eran d'alabastro, e tetto d'ORO, / d'avORIO uscio, et fenestRe di *zaffIRO*, / onde 'l primo sospIRO» (325,16-18); «onde si coronava il bel *zaffIRO* / del quale il ciel più chiARO s'*inzaffIRA*» (*Par.* 33,101-102). L'analogia formale è forse giustificabile con

Nel caso invece della canzone 366 ci troviamo di fronte a una rete più coesa e mirata di rapporti con il testo dantesco. La preghiera alla Vergine di Petrarca ricorda non l'intero ciclo, ma sostanzialmente i canti 31 e 33, insomma due canti-preghiera (a Beatrice e alla Vergine). Prima dei riscontri puntuali c'è da dire che anche gli astratti della 366, tutti tranne la succitata «humiltate», si ritrovano anche nei quattro canti danteschi, tra cui di notevole segnalo: 1. «allegrezza» c'è sia nel canto 30 sia nel 32 ed è lemma esclusivamente paradisiaco (sei volte su sei); 2. «gratia» è frequente nei *Fragmenta* ma nella 366 è ripetuto per ben tre volte – e una tale ripetizione intratestuale in Petrarca è sempre significativa –, e in un caso è citazione dantesca: «[...] la gratia abonda» (RVF 366,62), «Oh abbondante grazia [...]» (*Par.* 33,82); 3. «sembianza» in rima al v. 109 di 366 è paradisiaco: su dieci occorrenze nella *Commedia* sette sono nella terza cantica, tra cui 30,93 e 31,108[81], così come è tre volte su quattro nella seconda parte dei *Fragmenta* (l'eccezione del sonetto 16 è più che una conferma alla regola visto che la «sembianza» della Veronica discende proprio da 31,103-106). Dunque i riscontri:

a) prima di tutto le serie rimiche: *vertute* : *salute* (RVF 366); *salute* : *vedute* : *virtute* (*Par.* 31); *vedute* : *virtute* : *salute* (*Par.* 33);

b) «Vergine, in cui ò tutta mia speranza» (RVF 366,105); «O donna in cui la mia speranza vige» (*Par.* 31,79);

c) «Vergine gloriosa, / donna del Re che nostri lacci à sciolti / et fatto 'l mondo libero et felice» (RVF 366,48-50); «Tu m'hai di servo tratto a libertate» (*Par.* 31,85);

d) l'immagine della Vergine in apertura della 366, e confermata a una trentina di versi di distanza – $_{2\text{-}3}$«*coronata* di stelle, al sommo Sole / piacesti sì che 'n te Sua luce ascose» e $_{39}$«già *coronata* nel superno regno»[82] – presenta precisi addentellati con cose dantesche. Infatti, ai riscontri allegati da Santagata si possono aggiungere due luoghi per noi più interessanti, più dentro il giro testuale che stiamo percorrendo. Per quanto riguarda il primo, «corona» è parola che nel ci-

quella del contenuto: la pietra preziosa in entrambi è correlato oggettivo della santità femminile, di Maria nel testo dantesco, di una Laura incielata, in corso di santificazione, prossima ormai a dissolversi nella Vergine di RVF 366.

81. Si noti inoltre che «sembiante» è in rima in *Par.* 32,93; 33,109.

82. Altri riscontri in Santagata (1996), p. 1407.

clo dantesco ricorre due volte: *en passant* alla fine di *Par.* 30, ma è corona non metaforica, più precisamente nella terzina *Par.* 31,70-72 dove Dante vede Beatrice: «Sanza risponder, li occhi su levai, / e vidi lei che si facea corona / reflettendo da sé li etterni rai». La corona, gli «etterni rai» (vicinissimi, mi sembra, ai «celesti rai» sempre in rima del volto laurano della 325), l'associazione stretta fra corona e luce straordinaria e divina (quella del «sommo Sole» per Laura, degli «etterni rai» per Beatrice) sono tutti elementi compresenti in modo organizzato nei due autori. E si aggiunga che forma corona la «milizia santa» dell'ultimo cielo, anch'essa, come la Vergine petrarchesca, sposa di Cristo: «In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa» (*Par.* 31,1-3); «[...] al sommo Sole / piacesti sì [...]» (*RVF* 366,2-3), dove Petrarca prosegue due volte il dantesco OSA (cfr. i rimanti *rosa* : *sposa*), una proprio in quel giro iniziale di versi in forma modulata (OSE), l'altra in forma identica un po' di versi dopo ($_{47}$*sposa* : $_{48}$*gloriosa*).

Il secondo aggancio lo trovo fuori dal perimetro di questi canti e fuori proprio dalla *Commedia*, ma ben dentro il nostro giro di testi. Si tratta della parte in prosa del capitolo 26 della *Vita nuova*, l'inizio cioè del ciclo di morte e trasfigurazione della donna amata. Qui leggo: «Ella coronata e vestita d'umilitade» (e si veda il «d'umiltà vestuta» del sonetto adiacente) cui, anche e soprattutto per ben due parole-chiave, è facile sovrapporre l'*incipit* petrarchesco «Vergine bella, che di sol *vestita*, / *coronata* di stelle [...]»; ma anche «umilitade» è un astratto cruciale, come si diceva, della 325 e della 366. Continuando a leggere la prosa del cap. 26 di *VN*, trovo altri astratti, fra cui «letizia» e «onestade» vicini fra loro (in due proposizioni consecutive) come vicinissimi, in dittologia, sono in 325,95; e trovo anche i motivi già visti della difficoltà-impossibilità di guardare e raccontare.

Avevo anticipato che erano due i canti di riferimento per l'ultima canzone dei *Fragmenta*, ma non sembra così. Sembra invece che per la sua preghiera alla Vergine Petrarca preferisca non il referente più naturale e immediato, la preghiera di Bernardo, ma quell'intenso e commosso addio di Dante a Beatrice che è *anche* preghiera di ringraziamento. Certo, con una lettura più attenta si potranno senz'altro trovare punti di contatto fra 366 e canto 33 che non siano i motivi inevitabili della letteratura mariana, o l'analogia un po' stucchevole

della lettera V iniziale della canzone e del canto, ma tuttavia resterei dell'idea che è sotto l'effetto della lettura del canto 31 che Petrarca scrive la sua preghiera. Si pensi poi a un altro congegno strutturale-simbolico della 366, e cioè all'anafora del vocativo a ogni primo e nono verso di ciascuna stanza, allusione geniale al numero carissimo a Beatrice, al suo numero-*senhal*. Tale slittamento potrebbe essere la solita petrarchesca manovra di dissimulazione e di occultamento del preso, e appunto potrebbe. Ma il fatto che la Vergine petrarchesca sia così simile a Beatrice, ovvero a una donna che è stata amata in vita, che poi è morta e ascesa al cielo, non potrebbe suggerirci che la Vergine, se assomiglia a Beatrice, per proprietà transitiva assomiglia anche a Laura? E che dunque alla fine del libro Laura in qualche modo c'è ancora, non è scacciata del tutto, che l'amore per il Creatore non significa esclusione totale di quello per la creatura? E che la figura della «vera beatrice» in punta al v. 52 non è l'anti-Laura, ma in essa almeno una parte, un lembo di Laura, sublimata e trasfigurata, c'è ancora? In questa breve indagine credo esca confermata, e con insistenza, una cosa: che la *lectura* (e la riscrittura) *Dantis* petrarchesca non è significativa solo quando entra in contatto con il Dante che scrive rime difficili, consonantiche, quelle rime che rompono nel modo più assoluto il vecchio, duecentesco, paradigma aprendone uno tutto nuovo; ma lo è – e lo è di più se fa la differenza con le altre letture trecentesche – anche quando legge il Dante che scrive ORE, UTE, ATE, ITA, ENTE ecc., perché dimostra di saperne leggere in profondo i modi, le misure, gli scopi, le competenze.

3
Sequenze e sistemi di rime dal secondo Duecento ai *Fragmenta*

1. Un lettore non improvvisato di lirica duecentesca, conoscendo la desinenza della rima A di un qualsiasi sonetto, ha ottime probabilità di indovinare quella della rima B. Tale compito risulterà decisamente più arduo per un lettore del poema dantesco o dei *Fragmenta* petrarcheschi. Ciò non dipende dalla qualità e dalla competenza del lettore, ma dalla particolare realtà testuale di un'epoca o di un autore.

In generale su serialità, automatismo, monotonia della realtà testuale duecentesca, e soprattutto stilnovista, è più che nota, storicamente, l'insofferenza pari all'esattezza della diagnosi di un contemporaneo come Onesto da Bologna; nello specifico su diffusione e relativa prevedibilità di certe combinazioni rimiche sono altrettanto pertinenti le seguenti righe di Baldelli sul primo sonetto della *Vita nuova*:

Il primo sonetto della *Vita nuova* ci offre le terzine su rime desinenziali (*tenendo*, *avea*, *dormendo*, *ardendo*, *pascea*, *piangendo*) e le quartine su una rima che è una delle costanti di tutta la rimeria stilnovistica e prestilnovistica, cioè la rima su *Amore* (: *core* : *ore* : *orrore*), e sull'altra in *-ente* che chiama a un suffisso avverbiale (: *subitamente*) e a una parola, *parvente*, cioè il provenzale *parven*, che, se è larghissimamente usata da tutta la poesia siciliana e siculo-toscana, in Dante ricompare soltanto nella stanza giovanile *Lo meo servente core*. Il sistema rimico di questo sonetto scritto da Dante nella sua prima giovinezza [...] risponde bene alla situazione tradizionale, nelle sue diverse componenti[1].

1. Baldelli (1973), p. 934. Cfr. Pulsoni (1993), pp. 75-6, con puntuali osservazioni su Guittone, *Fiore* e Rustico Filippi. È metodologicamente importante Leonardi (1999), che dà notizia (con relativa esemplificazione e discussione) di un programma informatico – collegato a *CLPIO* – in grado di fornire «une sorte de carte d'identité de la rime» (ivi, p. 322): in base ad esempio a «le degré de difficulté, le degré de réalisation à l'intérieur du corpus, et le degré de fréquence» (ivi, p. 320); e, «à un deuxiè-

Come Onesto da Bologna e come Baldelli anch'io credo che le "sporte" della lirica stilnovista – ma in generale duecentesca – siano piene non solo di "spiriti" e "mente" o "umile", ma anche di poche e molto ricorrenti combinazioni rimiche, di pochi accordi fatti con le solite note più o meno sempre uguali, sui quali è possibile, anzi inevitabile, fissare esaurientemente il limite armonico della lirica di tale secolo.

Le prove saranno date nel corso della prima parte di questo capitolo, e consisteranno per lo più in una selezione di elenchi di combinazioni rimiche particolarmente – e normalmente – ritornanti. L'aver optato per il massimo obiettivo, cioè il reperimento di sequenze rimiche che si ripetono perfettamente identiche in testi diversi e a condizioni molto strette, e il fatto eccezionale che i riscontri non siano mai mancati, mi fa sperare che non si faccia troppo sentire la mancanza di un approccio costantemente quantitativo e percentuale. Confido inoltre che nello sfogliare i dati possa scattare nel lettore il fulmine dell'agnizione, che si espliciti ciò che era implicito nella sua memoria: che queste combinazioni, e non altre, siano il Duecento lirico e che solo il Duecento, e non un'altra epoca, sia la sede naturale di queste combinazioni. Garantisce ulteriormente l'univocità – e supplisce anche il dato statistico-quantitativo – il fatto che la ricerca di tali sequenze smetterà di essere proficua non appena se ne estenda la verifica a due massimi trecenteschi come il Dante comico e in genere poststilnovista e Petrarca. Con essi appunto si potrà con sicurezza fissare la data di scadenza di quelle leggi armoniche, e contemporaneamente intravvedere la nascita di altre generali leggi di composizione della musica di fine verso. Mi sono poi chiesto se l'eventuale uso delle classiche sequenze duecentesche nel Dante suddetto e in Petrarca si possa interpretare come ri-uso, in altre parole se a un minimo di frequenza possa effettivamente corrispondere un massimo di allusività[2].

1.1. Riconosco e schedo come "sequenza" una successione consecutiva di due serie rimiche all'interno di un blocco metrico unitario.

me niveau», una lista di «mots-rime» con annessa «fiche d'information» articolata in tre ulteriori coefficienti («équivocité», «probabilité» e «rimabilité»: ivi, pp. 323-4). Tale «dictionnaire des rimes» prevede infine – sulla scorta di quanto auspicato nei lavori di Antonelli – una repertoriazione ragionata relativa a «les séries des rimes et les séries des mots-rime» (ivi, p. 323).

2. Cfr. Pulsoni (1998), in partic. capp. 2-3.

Trattandosi di un sonetto formeranno sequenza le rime AB ma non BC in quanto appartenenti a due diverse partizioni metriche (quartina e terzina), anche se in quel particolare momento testuale (vv. 8-9) soddisfano la condizione della consecutività; viceversa, nel caso di terzine a tre rime (CDE), ho considerato comunque formanti sequenza le rime CE. Il criterio di riconoscimento e schedatura non cambia nel caso di altre forme metriche. Nei piedi di canzone formeranno senz'altro sequenza le rime AB o AC nel caso di piedi ternari, solo il tipo FG nella sirma. Analogamente, nella ripresa della ballata costituiranno sequenza sia XY sia XZ, ma solo il tipo AB nelle stanze. Non mi è poi sembrato il caso di sottilizzare almeno in prima battuta sull'ordine interno delle rime: ORE-ENTE o ENTE-ORE per me sono uguali.

Il materiale schedato comprende i sonetti di Guittone del codice laurenziano editi da Lino Leonardi (1994); tutte le rime di Dante da Maiano; Guinizzelli, Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia; il Dante di *Vita nuova* e rime coeve, il Dante poststilnovista delle petrose e dei testi dell'esilio, la sua *Commedia* e i *Fragmenta* di Francesco Petrarca.

2. Baldelli aveva ragione. La sequenza ORE-ENTE della fronte di *A ciascun'alma presa e gentil core* non è affatto un caso isolato e risponde benissimo, nel suo eccezionale ripetersi, alla regola duecentesca. Restando all'interno del "libro" dantesco la si ritrova nei piedi della prima stanza di *Donne ch'avete intelletto d'amore* (ORE-IRE-ENTE), ovvero ancora nell'*incipit* di un altro testo incipitario – se si ascolta il Bonagiunta dantesco[3]. C'è di nuovo nel sonetto immediatamente successivo, nelle terzine di *Amore e 'l cor gentil* (UI-ORE-ENTE), e ancora subito dopo, in modalità più rilassata, tra le quartine (ORE) e le terzine (ENTE) di *Ne li occhi porta*. La sequenza si candida perciò a essere letta come connettore formale della primissima fase, euforicamente in vita, della stagione della "loda", prima che una parte in prosa più lunga del solito – capitolo 22 – viri appunto verso altri lidi concettuali[4]. È

3. La sequenza ORE-ENTE è anche nel sonetto di Monte Andrea *Sed io potesse adimostrarlo fòre*, incipitario della tenzone amante-Amore (Minetti, 1979, p. 237). Cfr. Pulsoni (1993), p. 75 nota.

4. La sequenza si ritrova anche nelle terzine di *Vede perfettamente onne salute*.

estremamente significativo che nella lirica dantesca poststilnovista e nei 14.233 versi della *Commedia* la sequenza conosca appena due occorrenze, ma è altrettanto significativo o forse solo suggestivo che una delle due riguardi le rime A e B del canto 3 della prima cantica, solenne *incipit* del vero e proprio *Inferno* dantesco. È invitante dubitare che sia semplicemente un caso e pensare invece che ci sia a monte un riuso "parodico": il fatto di riusare quella sequenza in apertura di una storia non di amore bensì di peccato equivale a citare in giudizio, processare, condannare e punire quell'amore e il suo medium letterario, i suoi propugnatori (Dante certamente compreso). Tanto più se quell'amore e quella letteratura saranno – come è più noto – nuovamente puniti in appello due canti più in là, nel canto di Francesca, e con strategia e procedimento analoghi: perché si sa bene come il *mea culpa* di Francesca faccia perno su «un segnale non consueto di una situazione speciale» (Contini, 1958, p. 345), cioè sulla triplice anafora – triplice come quella nella porta dell'inferno – «Amor ch(e)», «Amor ch(e)», «Amor», la quale rinvia al mitico *incipit* guinizzelliano ma anche, «in secondo grado» (*ibid.*), al sonetto dantesco *Amor e 'l cor gentil sono una cosa* (le cui terzine presentano – ricordo – la sequenza ORE-ENTE).

Lasciando i confini stretti, ben distinti e distintivi, di due libri come *Vita nuova* e *Commedia* scritti da un autore che ha sempre voluto e saputo guardarsi dentro, riassorbire e giudicare, continuamente, le proprie esperienze passate, e osservando invece il panorama duecentesco in generale, la sequenza ORE-ENTE si ritrova nelle quartine di: Guittone 69; ovviamente Cavalcanti e Dante da Maiano risponditori di Dante (37b e 47); Dante da Maiano 53; Cino 60, 64, 74, 80; Frescobaldi 12; nelle terzine di: Guittone 53; Dante da Maiano 8; Cavalcanti 12; *Rime* di Dante 84. Ancora in Cino la sequenza si ritrova nel primo piede della prima stanza della canzone 73 e nella ripresa della ballata successiva ecc.

2.1. Le due rime in questione si incontrano spesso in sequenza per il semplice fatto che hanno davvero molte occasioni di ritrovarsi, e questo per ragioni imposte dalla generale realtà tipologica e quantitativa delle rime del XIII secolo (cfr. PARR. 2.3-2.5). Un poeta del Duecento ama infatti configurare la chiusura del verso nel segno quasi esclusivo della rima vocalica, e in particolare tradisce un'automatica predi-

sposizione a servirsi quasi esclusivamente di tre classi di rime: di quelle in vibrante (*VRV*: ORE, ARE, IRE...), in dentale e soprattutto sorda (*VTV*: ATE, UTE, ATO, ITA...; ma anche *VDV*: EDE...), in nasale implicata (ENTE, ENZA, ANZA...). Con queste abitudini rompe con programmatico astio il Dante petroso e poi, in misure appena più moderate ma ormai irreversibili e consolidate, quello trecentesco delle canzoni dell'esilio e della *Commedia* – e allo stesso modo i *Fragmenta* petrarcheschi. Non è solo un'ovvia questione di nuovi materiali rimici a disposizione dei due massimi trecenteschi, ma di una nuova mentalità, che preferisce distribuire più democraticamente (e classicamente) il patrimonio di fine verso, riducendo la forbice tra quote massime e minime. Il quadro vede insomma da una parte la monotonia duecentesca e soprattutto stilnovista, la limitatezza e la ripetitività del suo impaginato rimico, dall'altra la polifonia e la *varietas* delle due teste di serie trecentesche. Per visualizzare all'impronta tale dicotomia basterà chiedersi quali e quante siano, ad esempio, le rime che compongono il campionario della classe in vibrante, e fare lo stesso per le altre classi rimiche. Per la classe in vibrante le rime reperibili nei testi di stilnovo, *VN* e Cino sono 17. Pur abusandone quantitativamente il poeta duecentesco non esaurisce tutte le possibilità restando al di sotto delle 22 e 24 di *Commedia* e *Fragmenta*, che pure ne avevano bloccato l'invadenza:

Stilnovo: ARA; ARE; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; URA; URE; URO;

Cino: ARE; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORO; URA; URI; URO;

Commedia: ARA; ARE; ARI; ARO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORIA; ORIO; ORO; URA; URE; URI; URO;

RVF: ARA; ARE; ARI; ARIA; ARO; AURA; AURO; ERA; ERE; ERI; ERO; IRA; IRE; IRI; IRO; ORA; ORE; ORI; ORIA; ORIO; ORO; URA; URI; URO.

Ma poi quasi tutte quelle 18 rime altro non sono che semplici comparse, acciaccature rispetto all'unica rima dominante che è ORE, la quale occupa più del 50% della classe in vibrante nella *Vita nuova*, e in media il 40% nell'altro stilnovo (34% in Cino), ma al contrario solo il

9,4% nel Dante della *Commedia*, quasi il 20% in Petrarca[5]. Anche ARE, cui andava il secondo posto dei favori del poeta duecentesco, viene fortemente limitato: da standard stilnovisti pari al 15-18% (10% in Cino) al 4% nel "nuovo Dante" e in Petrarca, ed è crollo spiegabile fra l'altro con la imponente manovra di decategorializzazione (per cui cfr. *infra*, pp. 132-3 e PAR. 2.9). Il cambio di rotta è chiarissimo laddove la fisiologia della classe rimica consenta uno spettro più ampio di combinazioni. Si è visto che l'altra classe egemone nei testi duecenteschi, poi ridimensionata soprattutto nei *Fragmenta*, è quella in nasale implicata. Eppure solo 23 sono le rime impiegate nello stilnovo, 33 in Cino, contro l'esplosione della *Commedia* (75) e dei *Fragmenta* (50):

Stilnovo: ANCO; ANDE; ANDO; ANGE; ANGUE; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ENDA; ENDE; ENDO; ENSO; ENTE; ENTA; ENTI; ENTO; ENZA; INTI; ONDO; ONTRA; UNTA; UNTO;

Cino: ANCHI; ANCO; ANDA; ANDE; ANDO; ANGE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ENDA; ENDE; ENDO; ENTE; ENTI; ENTO; ENZA; ENZO; INGE; INGI; INGUA; INTA; INTO; ONCIA; ONDE; ONDO; ONTA; ONTE; ONTI; ONTRA; UNGE; UNTO;

Commedia: ANCA; ANCE; ANCHE; ANCHI; ANCIA; ANCO; ANDA; ANDE; ANDI; ANDO; ANGA; ANGE; ANGI; ANGO; ANGUE; ANSE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ANZI; ENDA; ENDE; ENDI; ENDO; ENSA; ENSE; ENSI; ENSO; ENTA; ENTE; ENTI; ENTO; ENTRE; ENTRO; ENZA; ENZE; INCI; INDI; INGA; INGHE; INGHIA; INGO; INGUA; INGUE; INQUA; INQUE; INSE; INSI; INTA; INTE; INTI; INTO; ONCA; ONCHI; ONCIA; ONDA; ONDE; ONDI; ONDO; ONTA; ONTE; ONTI; ONTRA; UNGA; UNGE; UNGI; UNQUE; UNSE; UNSI; UNTA; UNTE; UNTI; UNTO;

RVF: ANCA; ANCE; ANCHI; ANCO; ANDE; ANDO; ANDRA; ANGE; ANGO; ANGUE; ANTA; ANTE; ANTI; ANTO; ANZA; ANZI; ENDE; ENDI; ENDO; ENSE; ENSI; ENSO; ENTA; ENTE; ENTI; ENTO; ENTRO; ENZA; ENZIO; INCI; INGA; INGE; INGUA; INSE; INSI; INTA; INTO; ONDA; ONDE; ONDI; ONDO; ONTE; ONTI; ONTRA; UNCA; UNGA; UNGE; UNQUE; UNTE; UNTO.

Esplosione tradotta anche in cifre se la classe smette di essere semplice sinonimo delle rime con nesso NT come nello stilnovo (83,74%)

5. Con significativa differenza tra sonetti (22,4%) e canzoni (17,4%), giusta, parallelamente, Baldelli 1973, p. 934: «La rima "facile" su *amore* è una costante delle rime di Dante, e istruttivamente più dei sonetti che delle canzoni».

o in Cino (77,13%), complicandosi e articolandosi in suoni effettivamente alternativi: solo il 55,51% di rime in NT nella *Commedia*, il 51% nei sonetti dei *Fragmenta* e il 42% nelle canzoni. Il dato si estremizza nel caso di una classe poco in uso nel Duecento e prioritaria invece nelle partiture difficili di petrose, *Commedia* e *Fragmenta*. Pertanto si registrano 18 rime nello stilnovo, 24 in Cino, ma 99 nella *Commedia* e 78 nei *Fragmenta*:

Stilnovo: ARCHI; ARDA; ARDI; ARDO; ARTE; ERSE; ERSO; ERTO; ERVA; ERVO; ORGO; ORNA; ORNO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA;

Cino: ARCO; ARDO; ARGA; ARTE; ARVE; ERBA; ERCHIA; ERDE; ERMI; ERSI; ERTO; ERVO; ORDA; ORGE; ORNA; ORNI; ORNO; ORSE; ORSI; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA;

Commedia: ARBA; ARCA; ARCHE; ARCIA; ARCO; ARDA; ARDE; ARDI; ARDO; ARGO; ARLA; ARLO; ARMI; ARNE; ARNO; ARSE; ARSI; ARSO; ARTA; ARTE; ARTI; ARTO; ARVE; ARVI; ERBA; ERBE; ERBO; ERCA; ERCHI; ERCHIA; ERCHIO; ERCI; ERCO; ERDA; ERDE; ERGA; ERGHI; ERLI; ERMA; ERMI; ERMO; ERNA; ERNE; ERNI; ERNO; ERPI; ERSA; ERSE; ERSI; ERSO; ERTA; ERTE; ERTI; ERTO; ERVA; ERVE; ERVI; ERZA; ERZE; IRCI; IRMI; IRSI; IRTI; IRTO; ORBI; ORCA; ORCE; ORCI; ORCO; ORDA; ORDE; ORDIA; ORDO; ORGA; ORGE; ORGO; ORMA; ORME; ORNA; ORNO; ORPIO; ORSA; ORSE; ORSI; ORSO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA; URBA; URCHI; URGA; URGE; URGO; URLI; URNO; URPA; URTO;

RVF: ARCA; ARCO; ARDA; ARDE; ARDI; ARDO; ARLA; ARLO; ARME; ARMO; ARNE; ARNO; ARSE; ARSI; ARSO; ARTA; ARTE; ARTI; ARTO; ARVE; ERBA; ERBE; ERCHIO; ERCO; ERDE; ERDI; ERGA; ERGO; ERLA; ERLE; ERLO; ERMA; ERME; ERMI; ERMO; ERNA; ERNE; ERNO; ERPE; ERPI; ERSA; ERSE; ERSI; ERSO; ERTA; ERTO; ERVE; ERVO; ERZA; IRME; IRTI; IRTO; ORDA; ORDO; ORGA; ORGE; ORGI; ORGO; ORMA; ORME; ORMO; ORNA; ORNI; ORNO; ORPO; ORSA; ORSE; ORSI; ORSO; ORTA; ORTE; ORTI; ORTO; ORZA; URBA; URGO; URNE; URTO.

Facile di nuovo registrare il fossilizzarsi di stilnovo (e Cino) su rime con nesso RT, sempre ben al di sopra del 60%, contro la policromia di *Commedia* e *Fragmenta* (con RT rispettivamente a 34,26% e 27,6%[6]).

3. Le cifre sono dunque molto chiare. Con questi numeri a disposizione difficilmente un poeta duecentesco poteva evitare una sequen-

6. Più precisamente: 29,26% nei sonetti e 25,92 nelle canzoni.

za del tipo XY, dove X e Y non potevano che stare per rime vocaliche o 1. della classe in vibrante o 2., in diminuendo di probabilità, della classe in dentale sorda o 3. in nasale implicata (in particolare NT o NZ).

Le cose in effetti stanno proprio così, e lo si è visto all'inizio con la sequenza ORE-ENTE. Ma se quelle occorrenze possono sembrare poche, una parte ancora troppo distante dal tutto, si ripensi alle miserrime due attestazioni della *Commedia*, o si pensi all'unica dei *Fragmenta*, in circostanze che comunque le si voglia interpretare ne affermano il carattere di eccezione, di inattualità rispetto al sistema. Voglio dire che l'unica sequenza di ORE-ENTE si ritrova nella ripresa della ballata 63, cioè di un metro nel quale Petrarca «appare decisamente sottomesso alla tradizione» (De Robertis, 1983, p. 16), insomma allo stilnovo, di cui ballata e ORE-ENTE sono appunto mattoni fondamentali, e a cui contenuto e sintagmi particolari del *fragmentum* petrarchesco mi sembrano programmaticamente rimandare («Volgendo gli occhi»; «novo colore»; «pietà vi mosse»; «benignamente salutando»; «teneste in vita il core»). Restano in Petrarca altri nove casi in cui le due rime coabitano nello stesso testo ma sempre a notevole distanza di sicurezza, e sono *RVF* 1; 126; 128; 129; 135; 268; 270; 325; 352. Faccio notare che sette *fragmenta* su nove sono canzoni, la cui naturale ampiezza e l'intrinseco carattere aperto eludono qualsiasi meccanismo di ricordo o relazione. Nei due sonetti (1; 352) il contatto è accuratamente evitato, il che potrebbe provare, nel caso del sonetto proemiale, che Petrarca separa ciò che Dante e altri in analoghi frangenti avevano sempre unito[7].

È infine la media società trecentesca che non sa che farsene di ORE-ENTE cedendo quindi al XIII secolo la proprietà e l'esclusività. Niente nel poco di Sennuccio, quasi niente nelle molte migliaia di versi di Niccolò de' Rossi – appena due presenze relegate nelle terzine del sonetto 77 e del 153 (molto stilnovista); niente in Fazio e solo una in Beccari nella fronte della prima stanza della canzone *Non seppi mai che cosa fosse Amore*.

Ma ritornando al Duecento si dovrà anche ripensare alla rigidità delle condizioni preposte alla ricerca. Si sono cercati solo ORE e ENTE

7. Per l'altissima quota di allusività delle rime del primo sonetto dei *Fragmenta*, cfr. Antonelli (1992), pp. 440-1; Leonardi (1994), p. LVIII.

formanti sequenza, arrivando a escludere reperti musicalmente quasi identici come la sequenza ORE-ENTI della fronte del cavalcantiano *Biltà di donna e di saccente core* e del – da questo «dipende[nte]» (Contini, 1946, p. 337) – dantesco *Sonar bracchetti*. Ma se al contrario si usasse più comprensione, ci si convincerebbe di come quella parte, già di per sé significativa e ingombrante, sia veramente una buona, buonissima parte del tutto. Cercando ad esempio ORE e ENTE non in sequenza consecutiva ma comunque nello stesso testo, se si tratta di un testo breve (sonetto ecc.), o nella stessa stanza se si tratta di canzone, ritroveremmo quelle due serie rimiche in quattro sonetti di Guittone (24; 33; 40; 82), in tre di Dante da Maiano (6; 11; 16), in *VN* 8; 12; 38, o Cavalcanti (7; 24-26). Oppure, considerando la sequenza ORE-ENTE come realizzazione particolare dell'arcisequenza *V*R*V*-NX, potremmo stilare la seguente lista[8]:

Guittone: 4*t* (ARE-ENTE); 5*q* (ENTE-ERE); 6*q* (ERE-ENTO); 13*q* (ENTO-ORE); 14*t* (ERE-ENTA); 19*q* (ORE-ANTE); 21*q* (ANTE-ARE); 25*t* (ENTE-ERE); 40*t* (ARE-ENTE); 46*q* (ENTE-ARE); 47*t* (ENTE-IRE); 49*q* (IRE-ENTE); 57*t* (IRE-ENTE); 84*q* (URA-ENTE);

Dante da Maiano: 5*t* (ENTO-URA); 8*q*-*t* (ERE-ANZA-ORE-ENTE); 17*t* (ANZA-ORE); 18*q* (ARE-ENTO); 20*t* (ERE-URA-ANZA); 27*q* (ORE-ANZA); 30*q* (ARE-ENZA); 33*qt* (ERA-ANTI-IRE-ORE-ANZA); 35*q* (ENZA-ORE);

Cavalcanti: 3*q* (ORE-ENTI); 8*q* (ENTE-IRE); 23*t* (UNTO-ARE-ERO); 33*t* (ENTE-IRO); 36*t* (ENTO-ANZA-ORE); 47*t* (URA-ENTO);

Dante: *VN* 9*r*[9] (ORE-ANTE); *Rime* 51*t* (IRE-UTA-ENTI); 52*t* (ENTA-ORE); 61*qt* (ARE-ENTI-ORE-ANZA); 62*t* (ARE-UNTO);

Cino: 4*q* (URA-ENTE); 44*t* (ENZA-ORE); 76*q* (IRE-ANTO); 86*t* (ORO-UNTO); 95*t* (ENTE-ERA); 117*t* (IRI-ENTO).

4. Si sfogli quindi il seguente, minimo, saggio di concordanza di alcune sequenze rimiche:

8. Sciolgo le abbreviazioni: *q* = quartine di sonetto; *t* = terzine di sonetto; *r* = ripresa di ballata; il tipo I*p* (o II, III...) = piedi della prima stanza (o della seconda, della terza...; ma solo *p* nel caso della stanza isolata di canzone); analogamente I*s* = sirma della prima stanza e così via.

9. La numerazione si riferisce ai capitoli dell'ed. De Robertis (1984).

a) *VRV-VRV*
a_1) ORE-IRE
Guittone 2*t*; 17*q*; 61*q*; 81*q*; Dante da Maiano 2*q*; 3*q*; Guinizzelli 5I*p*; Cavalcanti 6*t*; *VN* 19I*p*; Cino 81*t*
a_2) IRI-ORE
Cavalcanti 15*q*; *VN* 38*t*; 39*q*; Alfani 6I*p*; Cino 22*r*; 32*t*; 19*t*
a_3) IRA-ORE
VN 21*q*; 26*t*; 41*q*
a_4) ERE-ORE
Guittone 44*q*; 54*q*; Lapo Gianni 10I*p*; Cino 99*t*
a_5) ORE-ARE
Dante da Maiano 16*q*; *VN* 8*q*; Dante, *Rime* 60*q*; Lapo Gianni 2II*p*; Cino 92*q*
a_6) URA-ARE
Guittone 12*q*; Cino 22I*p*
a_7) ARE-ARO
Guittone 65*q*; Guinizzelli 2III*p*
a_8) IRA-ARE
Cavalcanti 4*q*; Cino 17*t*
a_9) URA-ERE
Dante da Maiano 20*t*; Cavalcanti 2*q*; Cino 6*q*;

b) *VRV-VTV*
b_1) ORE-ATO
Guittone 8*q*; 16*q*; Dante da Maiano 20*q*; 23*t*
b_2) ERE-ATO
Guittone 15*q*; 42*q*; 51*t*; Guinizzelli 13*t*
b_3) ORE-ATE
Dante da Maiano 1*t*; 9*t*; 11*q*; Guinizzelli 3I*s*; *VN* 13*q*; Cino 96*q*
b_4) ORA-ATE
Dante, *Rime* 85*q*; Cino 4*t*
b_5) ATO-ERE
Dante da Maiano 24*t*; 26*t*;

c) *VRV*-iato
c_1) ORE-IA
Guittone 24*q*; Cavalcanti 2*t*; 13*q*; *VN* 24*q*; 27I*p*; 34*q*; Dante, *Rime* 66*q*; 86*q*; Lapo Gianni 5*r*; Cino 14*q*
c_2) ARE-IA
Guittone 26*q*; 86*q*; Dante da Maiano 14*q*; 19*q*; Lapo Gianni 5II*s*
c_3) ORE-AI
Guittone 82*q*; Cavalcanti 22*q*; Cino 67*q*

c_4) ORE-IO
Guinizzelli 8*t*; Cino 47*q*; 57*q*;

d) NX-iato
d_1) ENTE-IA
Guittone 52*t*; 68*t*; 82*t*; Dante da Maiano 16*t*; Cavalcanti 7*t*; Lapo Gianni 3III*p*; Cino 46V*p*
d_2) ANZA-IA
Guittone 74*q*; Dante da Maiano 15*q*
d_3) ENTE-UI
VN 22*q*; 38*q*.

5. Le suddette concordanze non sono che le concrezioni più evidenti e flagranti di uno stillicidio di poche ma "potenti" rime. La banca dati si arricchirebbe se per prima cosa riportassi l'esito completo della mia schedatura e non un assaggio soltanto, o se – come per ORE-ENTE – fossi più comprensivo, sciogliendo ad esempio il vincolo della consecutività e così via. Facendo così, di sicuro il numero delle variazioni appunto salirebbe, ma non si uscirebbe da un dominio armonico inevitabile e ormai familiare.

Proprio per questo non si dovrà cedere alla tentazione di interpretare identità o analogie a livello di rima come segnali di analogie su altri livelli, come segnali di intertestualità. Sono cioè convinto che questa mia schedatura possa fissare almeno tendenzialmente il termine *post quem* della «fertilità euristica» della rima[10]. Faccio qualche esempio, ritornando su alcune *tranches* più significative e svelandone i rimanti. Ritorno sulla prima, quella più famosa e famigerata, ORE-ENTE[11]:

Guitt. 53*t*	sovente : amore : convenente : signore : fermamente : servidore
Guitt. 69*q*	conoscente : amore : spiacente : dolore : parente : amadore : forzatamente : core

10. Antonelli (1998), p. 182. «Le fait d'avoir recours aux mêmes séries de rimes, or de mots-rime, ne signifie pas toujours qu'un auteur ait voulu renvoyer, de façon allusive, à un autre texte» (Leonardi, 1999, p. 325).

11. Si intenda Guitt. = Guittone; Mai. = Dante da Maiano; Cav. = Cavalcanti; *VN* = *Vita nuova*; Fresco. = Frescobaldi; Guin. = Guinizzelli.

Mai. 8*t*	amore : umilemente : anore : certamente : servidore : gente
Mai. 53*q*	primieramente : laudore : core : compitamente : certamente : fore : sentore : sovrasaccente
Cav. 12*t*	amore : pietosamente : [...] : sente : core
Cav. 37b*q*	valore : sente : valente : onore : more : mente : gente : dolore
VN 3*q*	core : presente : parvente : Amore : ore : lucente : subitamente : orrore
VN 20*t*	pui : core : piacente : costui : amore : valente
VN 26*t*	umile : piacente : onore : gentile : a mente : amore
Dante, *Rime* 84*t*	Amore : dolente : sore : valore : umilemente : onore
Cino 60*q*	mente : core : valore : possente : disdegnosamente : amore : dolore : dolente
Cino 64*q*	dolente : fore : colore : presente : mortalmente : core : dolore : solamente
Cino 80*q*	Amore : mente : spessamente : core : fore : tostamente : paurosamente : valore
Fresco. 12*q*	leggiadramente : amore : valore : possente : sovente : more : core : mente

Nell'identità della sequenza non sono inclusi altri segnali di identità. La lista suddetta non costituisce un circolo testuale coeso, una costellazione, una sottotradizione. Molto probabilmente Cino non ha letto Guittone, Frescobaldi non ha letto il Maianese e così via. Si ripetono e si trascinano le rime, non i rimanti e altro. La presenza quasi costante della coppia minima *core* : *amore*, può solo dirci che stiamo leggendo poesia d'amore e nient'altro. Si va oltre solo in un caso, ma è un caso in cui l'agnizione procede da fatti e informazioni più sostanziali e evidenti – l'informazione ad esempio che ci dice che chi ha scritto e poi riscritto una determinata sequenza di rime è la stessa persona. Mi sto riferendo al Cino dei sonetti 60 e 80, la cui identità rimica della fronte sottende altre coincidenze testuali e partecipa della stessa situazione tematica, cioè l'insediarsi della donna nel cuore e/o nella mente dell'amante con effetti non proprio (almeno provvisoriamente) benefici. Uguali sono le fondamentali frasi d'attacco rispettivamente di 60 e 80:

Una donna mi passa per la mente,
ch'a riposar si va dentro nel core;

La bella donna che 'n vertù d'Amore
per li occhi mi passò entro la mente,
[...]
si volge in quella parte ov'è lo core;

la debolezza del cuore di fronte alla potenza della donna (60,3-4; 80,7-8):

ma trova lui [il cuore] di sì poco valore,
che de la sua vertù non è possente;

e quei [il cuore] si stringe paurosamente,
ché ben conosce quant'è 'l suo valore;

il disdegno di lei (60,5; 80,3):

sì che si parte disdegnosamente

irata e disdegnosa spessamente,

e si aggiunga poi il motivo della partenza (di lei o quella sventata dell'anima), della tristezza dell'anima ecc.

Porto un secondo e ultimo esempio di sequenza fortemente ripetuta e condivisa, ORE-IRE:

Guitt. 2*t*	signore : morire : valore : servire : servidore : perire
Guitt. 17*q*	amadore : servire : valore : avere : servidore : cherere : speradore : provedere
Guitt. 61*q*	dire : core : plagire : migliore : savire : valore : ciausire : conoscidore
Guitt. 81*q*	disdire : amadore : dire : ladore : desire : amore : covrire : disnore
Guin. 51*s*	valore : dire : dire : core
Mai. 2*q*	dire : bellore : fremire : valore : dire : core : ciausire : laudore
Mai. 3*q*	disire : amore : grandire : core : martire : dolzore : servire : flore
VN 19I*p*	amore : dire : finire : [...] valore : sentire : ardire
Cav. 6*t*	apparire : valore : fuggire : dire : dolore : Amore
Cino 81*t*	core : dire : [...] Amore : ferire

Di nuovo, se si eccettua la somiglianza fra Guittone 2 e Guittone 17, data dalla coppia etimologica *servire-servidore* legata al tema diffuso

del «bon servidore», non riesco a trovare nient'altro. L'infruttuosità è data sostanzialmente dal fatto che alla limitatezza di combinazioni – a causa di una tastiera rimica a pochissimi tasti – corrisponde però la illimitatezza dei rimanti relativi. Il Duecento è infatti un secolo di rime categoriali[12], e tali rime producono serie apertissime e spalancate a qualsiasi rimante, remota quindi la possibilità di una coincidenza di rimanti e quindi di motivi, temi, situazioni o altro tra rime uguali di testi diversi. La logica potrebbe bastare ma ho fatto qualche prova. Sfogliando un rimario cinquecentesco, quello di Girolamo Ruscelli, fanno sensazione le 13 pagine di 30 righe con 3 verbi per riga dedicate alla rima morfematica ARE (per cui all'autore si è imposto «l'utilissimo ordine dell'alfabeto» da "abbacinare" a "zuffolare"), o le 69 righe per ORE e le 34 per ENTE, se confrontate con le misere 3 occupate da ABBIA[13] o da ACRA. Per quest'ultimo Ruscelli (*Del modo di comporre*, p. 13) si sforza di uscire dal limite stretto dei tre rimanti dantesco-petrarcheschi (dei *Trionfi*) *acra-macra-sacra*, ma vi riesce a stento con appena due derivati per minima variazione («consacra» e poi «sacra» ma verbo e non aggettivo), o con un terzo rimante crudamente latineggiante e forse anche per questo vietato al poeta lirico: «*simulacra* ancora potrebbe dirsi in vece di *simulacri* in un gran bisogno di rima in lungo poema, o in terze rime, o in risposte».

Si tenga poi conto che a quel poco di categoriale che resta nel suo *Canzoniere* Petrarca riserva serie più chiuse della media duecentesca, esprimendo un indice di minore variabilità. Se ad esempio in Guittone la rima ANZA su 20 occorrenze produce 16 rimanti diversi (mediamente quindi 1 rimante di ANZA cambia in Guittone ogni 1,25 occorrenze), in Cavalcanti 15 rimanti su 20 (1,33), in Cino 29 su 65 (2,24), in

12. Da uno spoglio effettuato sulle sole canzoni, e conteggiando questo tipo di rime solo quando erano due nelle serie binarie, tre nelle ternarie, almeno tre in tutte le altre maggiori di tre (per questo criterio cfr. Praloran 1998, p. 869), è possibile osservare come dai vertici delle canzoni guittoniane (oltre il 45%) condivisi da quelle del "primo Dante" (41%) si profili una discesa verticale con il Dante petroso e dell'esilio (19%) – ma cfr. *Così nel mio parlar* (14%) e *Io son venuto* addirittura (11) –, e con il Petrarca dei *Fragmenta* (14,2%). I testi dello stilnovo, compreso Cino, mantengono un tenore categoriale sempre ben superiore al 30% (cfr. CAP. 2).

13. «*Gabbia habbia labbia rabbia scabbia*, né altre n'ha usate il Petrarca. Sonovi poi nella lingua nostra quest'altre, *arrabbia, rihabbia, sabbia*» (Ruscelli, *Del modo di comporre*, pp. 3-4).

Petrarca solo 7 su 29 (4,14). Ho esteso questo calcolo su ORE, ENTE, ARE, ATO, AGGIO, ANDO, AI, e questo è il risultato: in Guittone 1 rimante cambia mediamente ogni 1,83 occorrenze, in Petrarca ogni 3,27.

Scrive Roberto Antonelli (1998, p. 180):

Una volta scelta una rima vi sono alcuni lemmi che costituiscono più o meno consciamente, per il lettore (e l'autore) medievale (ma non solo), un vero e proprio orizzonte d'attesa, che può certo essere anche negato o più frequentemente e semplicemente variato ma che definisce l'ambiente semiorimico di riferimento.

L'esperienza fatta nei due casi paradigmatici sopra riportati e quanto detto sin qui dimostrano tuttavia che 1. c'è poco, a monte, da scegliere; 2. è improbabile trovare un minimo denominatore comune, dei «lemmi-segnali» (ivi, p. 181) più precisi dei pochissimo segnaletici «amore» o «core»; 3. insomma: né le serie rimiche, né qualcosa di potenzialmente più restrittivo come due serie rimiche in sequenza sanno ritagliare un significativo orizzonte testuale e autoriale; eventualmente, a non pretendere troppo, potrebbero, ma solo da lontano, «individuare con una certa facilità l'articolazione del nesso tradizione-innovazione», non credo «le interrelazioni interne» (*ibid.*). Sono segnali di interdiscorsività ma non di intertestualità. Soprattutto mi sembra azzardato concludere che «i rimanti possono molto spesso essere guardati come *rimemi*, da considerarsi all'ingrosso, rispetto ai rimanti in posizione analoga a quella dei fonemi rispetto ai foni» (ivi, p. 185). Molto poco probabile che questo si verifichi quando la rima è facile, poco caratterizzata, molto diffusa, molto aperta morfematicamente, ovvero nella situazione duecentesca, molto più probabile invece quando la rima è difficile fonicamente e semanticamente, quindi a tiratura limitata e parte di un tutto rimico ricco e articolato.

In quest'ultima condizione si ritrova chi sfogli l'elenco di rime – appunto difficili ecc. – condivise dal Dante comico-petroso e da Petrarca in Trovato (1979). Costui potrà credo appurare che tendenzialmente solo qui e a partire da qui la rima – e basta una rima, non serve una sequenza! – può essere vischiosa, e costituire la prova, tra le più flagranti, di una lettura e memoria precise o, che è lo stesso, l'abbrivio per la verifica di un contatto, la via più breve e sicura per arrivare alla fonte. Una rima come ACCO è una rima-segnale ben precisa e affidabi-

le: dal sonetto babilonese *L'avara Babilonia à colmo il sacco* (RVF 137) conduce quasi subito alla giusta destinazione rappresentata dal canto di Ciacco. Si scopre allora che la comunione rimica è parte di comunioni più articolate ed estese: rimanti (due uguali – «sacco» e «fiacco» – più l'analoga presenza di un nome proprio – Ciacco → Bacco e Baldacco), il tema e il tono di denuncia di città corrotte, *incipit* pressoché identici, il modulo della profezia, un'altra rima quasi identica – ICO in Dante e ICHE in Petrarca – con relativo rimante-chiave – «nemico» in Dante, «nemiche» in Petrarca.

6. Una correzione – ma che è poi una riconferma – a quanto detto sin qui sulle scarse o nulle capacità rabdomantiche della rima duecentesca. Solo con certi presupposti, solo quando si intenda la tradizione non una strada che vada senza la minima curva dai Trovatori a Petrarca, ma uno spazio autocoscientemente organizzato e delimitato per precisa volontà d'autore (il dolce stile, il libro della VN), una serie rimica o tanto più una sequenza possono avere un significato al di là di sé. Solo così esse possono rappresentare per noi un fertile strumento euristico, costituendo – come scrive Antonelli – «un vero e proprio orizzonte d'attesa» disponibile per essere confermato, variato o negato. Un caso interessante ce lo offre il ritorno della sequenza ORE-IA in almeno nove testi tra Guittone e Cino:

Guitt. 24*q*	malatia : core : sia : dolore : signoria : si more : via : core
Cav. 2*q*	compagnia : amore : cortesia : onore : segnoria : migliore
Cav. 13*q*	core : dormia : mia : Amore : valore : via : segnoria : dolore
VN 24*q*	core : dormia : Amore : conoscia : onore : ridia : segnore : venia
VN 27*p*	Amore : segnoria : pria : core : valore : via : mia : smore
VN 34*q*	mia : Amore : valore : facia : sentia : core : fore : partia
Dante, *Rime* 66*q*	mia : more : Amore : via : signoria : valore : Signore : sia
Dante, *Rime* 86*q*	mia : amore : valore : compagnia : leggiadria : onore : signore : signoria
Lapo 5*n*	core : disia : mia : Amore
Cino 14*q*	mia : core : amore : signoria : cortesia : fore : sia

Come si voleva dimostrare: solo all'interno di uno spazio dotato di memoria, autoriflessivo e organizzato, solo nella VN accade che il ri-

torno della suddetta sequenza non sia un caso, ma rimandi a un extratesto e sia quindi euristicamente interessante. Non accade nel Dante estravagante delle *Rime*, non in Cino, e Cavalcanti non ha niente in comune con Guittone. Per le stesse ragioni, delle tre di VN due saranno da preferire – VN 21 e 24: perché vicinissime, perché dentro uno spazio ulteriormente selezionato e connotato quale la sezione della "loda". Nessuna discussione se è poi proprio Dante in persona a segnalarci nero su bianco la programmatica dialogicità di VN 24, la sua natura relazionale: «propuosi di scrivere per rima a lo mio primo amico» (salvo poi il "dire e non dire" insito in ogni dichiarazione d'autore: perché sarà VN 27 e non 24 il più coinvolto con Cavalcanti)[14]. Con questo bagaglio di informazioni si può partire per verifiche più ampie, profonde e più stringenti, per arrivare magari a dimostrare che i due testi danteschi sono appunto una implicita e coperta risposta per le rime al Cavalcanti autore di due sonetti con sequenza ORE-IA nella fronte.

Fra i quattro testi candidati superano la prova dei rimanti *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* di Cavalcanti e i due di Dante: *Io mi senti' svegliar dentro a lo core* (VN 24) e *Sì lungiamente m'ha tenuto Amore* (VN 27). I tre fanno perno su «core», «Amore» e «segnore»/«segnoria»; a loro volta il testo cavalcantiano e il 24 di Dante hanno in comune i primi due rimanti «core» e «dormia» in posizione isometrica; ma soprattutto la cobla dantesca condivide con il modello ben sei o sette rimanti su otto. Oltre i tre suddetti si registrano «mia», «via», «valore» e, settimo, «smore» – direi molto vicino al «dolore» del testo-modello e dei tanti «more» in rima nel "primo Guido"[15].

Il testo di Cavalcanti descrive in classico "stile doloroso" una situazione di innamoramento – irruzione di Amore, guerriero fortissimo e spietato, nel campo fisico e psichico dell'amante, battaglia dall'esito scontato, fuga e/o morte degli spiriti, signoria incontrastata di Amore:

Voi che per li occhi mi passaste 'l core
e destaste la mente che dormia,

14. Ma per le relazioni tra VN 24 e il testo cavalcantiano cfr. Pulsoni (1993).

15. «Si pensi appunto alla frequenza di *more* in rima in Cavalcanti» (Baldelli, 1973, p. 934).

guardate a l'angosciosa vita mia,
che sospirando la distrugge Amore.
E' vèn tagliando di sì gran valore,
che' deboletti spiriti van via:
riman figura sol en segnoria
e voce alquanta, che parla dolore.
Questa vertù d'amor che m'ha disfatto
da' vostr'occhi gentil' presta si mosse:
un dardo mi gittò dentro dal fianco.
Sì giunse ritto 'l colpo al primo tratto,
che l'anima tremando si riscosse
veggendo morto 'l cor nel lato manco.

Analogamente in Dante (*VN* 27): «consueta rappresentazione dell'amore tormentoso», «la fuga degli spiriti» che «appare come scadenza prestabilita, fatale»:

Però quando [Amore] mi tolle sì 'l valore,
che li spiriti par che fuggan via (vv. 5-6),

salvo poi «il sentirla come dolcezza», salvo poi l'aggiunta, fondamentale, del lieto fine, della resurrezione che segue la morte, salvo poi la diversa e anzi opposta «interpretazione ottimistica» (De Robertis, 1984, p. 189) alla luce del nuovissimo dolce stile di lode:

allor sente la frale anima mia
tanta dolcezza, che 'l viso ne smore,
poi prende Amore in me tanta vertute,
che fa li miei spiriti gir parlando
ed escon for chiamando
la donna mia, per darmi più salute (vv. 7-12).

(E si badi che gli spiriti rinfrancati che se ne vanno «parlando» e «chiamando la donna» sono l'antifrasi euforica della voce che «parla dolore» al v. 8 del testo cavalcantiano.) Del resto è già nel primo piede-sommario che il dritto e il rovescio del sentimento amoroso vengono collocati con ordine nella storia del "libro":

Sì lungiamente m'ha tenuto Amore
e costumato a la sua segnoria,

che sì com'elli m'era forte IN PRIA,
così mi sta soave ORA *nel core.*

L'amore «soave» di oggi e quello «forte», ingestibile e *bouleversant*, di un passato cavalcantiano: anche la scelta di «forte» non è causale, è una parola ossessiva proprio in Cavalcanti, e iconica in generale di un amore dalla cui forza «segue spesso morte»[16], nemico distruttivo e letale, quasi più fisico che spirituale[17]. Dante dunque cita il suo primo amico per citarlo in giudizio, per condannarlo con le sue stesse parole, con le sue stesse parole-rima, con le sue stesse rime. Anche nell'altro testo con fronte in ORE-IA – quello esplicitamente indirizzato a Cavalcanti, così vicino nei primi due versi ai primi due del testo cavalcantiano – Amore ride ed è allegro, tanto che il soggetto stenta a riconoscerlo ($_4$«allegro sì, che appena il conoscia») abituato com'è a ben altra figura d'Amore: a quello che «fere» o «ancide» o «pinge di fore» gli «spiriti paurosi» di *Con l'altre donne mia vista gabbate*; a quello di *Ciò che m'incontra, ne la mente more* dove la parola «morte» e suoi corradicali compaiono ben sette volte; o a quello che «spesse volte» e improvvisamente lo assaliva «sì *forte*» che in lui, in Dante, «non rimanea altro di vita», come si legge nella *razo* dell'estremamente cavalcantiano *Spesse fiate vegnonmi a la mente*, dove anche ritrovo la parola «smorto» di *Sì lungiamente*, e dove è identica la situazione descritta ma mancante della parte di resurrezione, dove la vista di ma-

16. È quindi inevitabile che il lemma, se in orlo di verso, rimi quasi sempre con «morte».

17. Cfr. ad esempio Guittone: «Deo!, che non posso or disamar sì forte / como fort'amo voi, donna orgogliosa! / Che poi che per amare m'odiate a morte, / per disamar mi sereste amorosa» (4,1-4); «c'usando cortesia pò l'om dar morte; / e render vita assai villanamente: / or siate donque me nemica forte» (7,9-11); «Ai! come m'è crudel, forte e noiosa» (47,1); o il Guittone delle canzoni (edizione Egidi): «tant'è forte e angosciosa» (7,5) e vv. 42-46: «ed amo solo lei, che m'odia a morte: / dolor più ch'altro forte, / e tormento crudele ed angoscioso, / e spiacer sì noioso, / che per mi spiaccia lo corpo e lo core», dove per due volte il lemma è indissolubile con il tema dell'"angoscia" proprio come in Cavalcanti; Dante da Maiano: «Forte s'adasta ver' la mia mispresa / Amor, che sempre vòl ver' me pugnare» (23,5-6); Guinizzelli: «Di sì forte valor lo colpo venne / che gli occhi no 'l ritenner di neente, / ma passò dentr'al cor, che lo sostenne / e sentési plagato duramente; / e poi li rendé pace / sì come troppo agravata cosa, / che more in letto e giace: / ella non mette cura di neente, / ma vassen disdegnosa, / ché si vede alta, bella e avenente» (1,11-20). E così via.

donna non salva, anzi: «tale veduta non solamente non mi difendea, ma finalmente disconfiggea la mia poca vita». Alla fine di tale terna di sonetti, la prosa del capitolo 17 comincerà a segnare quel distacco poi ratificato nell'identico formale dei due testi analizzati sin qui: «Poi che dissi questi tre sonetti, ne li quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato [...] a me convenne ripigliare matera nuova e più nobile che la passata».

7. Si diceva prima che l'onnipotenza, data l'onnipresenza, delle tre classi VRV, VTV e NX non concede che pochissime alternative e possibilità combinatorie al poeta del Duecento. È un problema suo ma anche nostro, perché in tale situazione diventa assai arduo stabilire quanto un evento artificioso legato alla rima sia effettivamente artificioso, sia frutto di volontà stilistica o di necessità. Quando la classe in vibrante è un quarto del totale come in Guittone o nella VN, e per fare un sonetto ci vogliono quattro o cinque rime, una fronte con rima A e B ugualmente in vibrante pura sarà proprio un fatto così eccezionale? E l'annesso fenomeno allitterativo prodotto: volontà d'autore o «fenomeno stocastico» (Contini, 1998, p. 70)? Inoltre: la personalità, tutta da dimostrare, del fenomeno in questione può essere tale da selezionare e caratterizzare un sottocodice?

Scrive Claudio Giunta (1998, p. 80) – sulla scorta di Antonelli – che è possibile «immaginare che contenuti o generi particolari trascinino con sé soluzioni rimiche che si cristallizzano in, per così dire, quasi-costanti». Più che giusto e sicuro se si pensa «alle doppie zeta in rima che collegano anche a grande distanza di tempo e certo non accidentalmente» testi di *vituperium* (*ibid.*), considerata l'eccezionalità di rime siffatte; meno giusto o più difficile da verificare se si pensa a fatti formali che vedono come protagonista una normalissima /r/. Così ancora Giunta (1998, pp. 80-1), pur con molta prudenza:

quella allitterazione [fra rime in /r/] sembra riscuotere un certo successo anche all'interno di una sottofamiglia di testi non erotici: parte per ragioni di, diciamo, impatto fonico (la consonanza aumenta la perentorietà del dettato rendendolo più facilmente memorabile e citabile), parte – ed è questo secondo elemento che interessa – per una sorta di memoria del codice rimico. [...] L'artificio formale – ripeto ben diffuso in tutta la sonetteria duecentesca – sembra aderire con particolare frequenza ai testi di contenuto gnomico.

Ovviamente è impossibile negare che i testi indicati da Giunta non siano di contenuto gnomico e non abbiano, nella fronte o nella sirma, rime allitteranti sulla vibrante, ma è lecito in casi come questo dubitare dell'economicità del metodo, chiedersi se valga la pena partire da rime allitteranti sulla /r/ per arrivare a testi di contenuto gnomico, se non ci siano strade più brevi e sicure: perché, solo per cominciare, nessuno dei testi inclusi negli elenchi di sequenza *V*R*V*-*V*R*V* sopra riportati è di contenuto gnomico.

Analogamente si può discutere sulla funzione connettiva intratestuale svolta da certe omofonie – rime o altro di fonico. Soprattutto si può semplicemente dire questo: che la sola omofonia – consonanza, assonanza – tra elementi di fine fronte e inizio sirma di un sonetto (soprattutto) duecentesco, cioè non prodotta dalla ripresa ravvicinata di una parola, e in condizioni di rime facili e frequenti (le solite *V*R*V*, *V*T*V*, NT o NZ) non può fregiarsi del titolo di connettore vero e proprio, metricamente rilevante. Ho i miei dubbi ad esempio che in *A ciascun'alma presa* la somiglianza della rima ENDO della sirma con la rima ENTE della fronte obbedisca alla volontà di Dante di «colmare lo stacco costituzionalmente inerente al "diesis" fra ottava e sestina»[18]. Sono troppe le rime così in circolazione; troppo poca è in fondo la somiglianza e troppa è la distanza (vv. 7, 9); troppo pertinenti in confronto l'antitesi a contatto «[...] orrore. / Allegro [...]»[19] e l'iterazione di «Amor» e altro («M'apparve *Amor*»-«MI sembrava *Amor*»). Così in *Piangete, amanti* basta a «lega[re] il dettato al di là della pausa logica» (Cecere, 1994, p. 90) la connessione in rima *onore-orranza*, mentre superflua e poco distintiva, insignificante, è la consonanza tra ERA nelle terzine e ORE-ARE nella fronte. Così sarà più che sufficiente e lampante la famosa anadiplosi «[...] mostrare. // Mostrasi [...]», molto meno «notare la successione delle rime -are / -ira /-ore tra la fronte e la sirima» (ivi, pp. 91-2).

18. Menichetti (1975), p. 112. Cfr. al contrario Cecere (1994), p. 89: «In *A ciascun'alma presa e gentil core* sono evidenti certe riprese rimiche tra la fronte e la sirima [...]. La ripresa rimica appare evidente tra la seconda quartina e la prima terzina [...] dove sono da notare le rime dominate da nasale + dentale (*nt* – *nd*) in *subitamente* e *tenendo*».

19. Cfr. De Robertis (1984), p. 42; Cecere (1994), p. 89.

8. Come si è già detto più volte le cose cambiano, si rovesciano, tra il Dante prima petroso e poi comico e Petrarca. Si è ben visto: aumenta a dismisura il campionario delle rime, si ridimensiona drasticamente il monopolio delle solite classi rimiche. C'è più scelta, insomma: al regime della inevitabile ripetizione subentra quello della *varietas*. Legittimo quindi, di fronte ad eventuali ritorni di certe rime e, meglio, di certe combinazioni, volervi scorgere qualcosa di più che un caso, ma un'effettiva intenzione, una funzione in qualche modo connotata. Si è già pertanto constatato come, da una parte, quasi sparisca nei nuovi testi danteschi, in Petrarca e nel Trecento in genere quell'ORE-ENTE così abituale, e dall'altra il suo minimo di presenze sia caricabile di significato, possa corrispondere a un uso riflesso.

Ma ecco un'altra dimostrazione minima: chiusa l'epoca in cui le rime in nasale implicata (NT e NZ quasi sempre) rappresentavano un ineliminabile brusio di fondo, le stesse dimostrano in certi casi di essere rilette e riusate come isotopie di dolcezza, tesaurizzando e semantizzando la loro intrinseca natura sonora «dolata», riaccendendo dunque quanto l'uso e l'abuso del secolo precedente aveva sostanzialmente spento, e mettendo a sistema quanto Dante fa nel sonetto *Com più vi fere Amor* (*Rime* 62), nel quale a una fronte con rime «aspre, e dunque allusive della tesi feroce d'Amore», oppone una sirma in tutti i sensi «sei volte più dolce» (Contini, 1946, p. 340), con rime in nasale implicata e in vibrante pura:

Com più vi fere Amor co' suoi vincastri,
più li vi fate in ubidirlo presto,
ch'altro consiglio, ben lo vi protesto,
non vi si può già dar: chi vuol, l'incastri.
Poi, quando fie stagion, coi dolci impiastri
farà stornarvi ogni tormento agresto,
ché 'l mal d'Amor non è pesante il sesto
ver' ch'è dolce lo ben. Dunque ormai lastri
vostro cor lo cammin per seguitare
lo suo sommo poder, se v'ha sì punto
come dimostra 'l vostro buon trovare;
e non vi disvïate da lui punto,
ch'elli sol può tutt'allegrezza dare
e' suoi serventi meritare a punto.

Così fa Petrarca in *RVF* 110:

Persequendomi Amor al luogo usato,
ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
che si provede, e i passi intorno serra,
de' miei antichi pensier' mi stava armato.
Volsimi, et vidi un'ombra che da lato
stampava il sole, et riconobbi in terra
quella che, se 'l giudicio mio non erra,
era più degna d'immortale stato.
I' dicea fra mio cor: Perché pav*enti*?
Ma non fu prima dentro 'l penser gi*unto*
che i raggi, ov'io mi struggo, eran pres*enti*.
Come col balenar tona in un p*unto*,
così fu' io de' begli occhi luc*enti*
et d'un dolce saluto inseme aggi*unto*[20],

nel quale alle quartine di guerra armi paura si oppongono le terzine di rassicurazione culminanti nel «dolce saluto» dell'*explicit*. Ma su queste e altre dinamiche di *dispositio* rimica si tornerà più avanti.

Per un esempio "forte" di riuso, più esteso e nello stesso tempo più circostanziato, si guardi con attenzione alla gestione delle rime vocaliche in vibrante, cioè proprio al caso più eclatante di mutamento di ten-

20. È anche questo un caso che conferma come solo a questo punto l'identità di rima e/o di sequenza abbia valore congiuntivo, sia un promettente segnale intertestuale. La sequenza in questione può costituire infatti un altro segnale fra i tanti della presenza di Dante in questo *fragmentum* (Santagata, 1996, pp. 515-6). La stessa si ritrova precisamente in *Par.* 17,16-19, ma sono anche altri, lì vicino, i punti di possibile contatto, ad esempio: *a)* *RVF* 110,2-4 «ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra, / che si provede, e i passi intorno serra, / de' miei antichi pensier' mi stava armato» mi sembra vicino a Dante vv. 23-27 «[...] avvegna ch'io mi senta / ben tetragono ai colpi di ventura; / per che la voglia mia saria contenta / d'intender qual fortuna mi s'appressa: / ché saetta previsa vien più lenta»; *b)* *RVF* 110,6 «stampava» da confrontare con Dante v. 9 «la interna *stampa*»; *c)* il "passo" della similitudine e il suo tema particolare – una sorta di legge fisica della contemporaneità: *RVF* 110,10-14 «Ma non fu prima dentro 'l penser giunto / che i raggi, ov'io mi struggo, eran presenti. // Come col balenar tona in un punto, / così fu' io de' begli occhi lucenti / et d'un dolce saluto inseme aggiunto» e Dante vv. 14-18 «che, come veggion le terrestri menti / non capere in trïangol due ottusi, / così vedi le cose contingenti / anzi che sieno in sé, mirando il punto / a cui tutti li tempi son presenti».

denza fra Due e Trecento. I casi di sequenza VRV-VRV – escludendo canzoni e sestine – sono (spero) esattamente: dodici in Guittone (di Leonardi), undici in Cavalcanti, quattro nella VN, nove in Cino, otto in Petrarca. Ognuno proietti questi dati nel numero assoluto dei versi. Tuttavia, anche ragionando sul totale relativo dei testi che contengano almeno una serie rimica vocalica in vibrante, quelli con sequenza (quindi con fronti o sirme o altro allitteranti) costituiscono il 29% in Cavalcanti, quasi il 17% nella VN, appena il 6,5% nei *Fragmenta*.

Ma in Petrarca a tale minimo di frequenza corrisponde un massimo diciamo di allusività, quell'allusività che quasi mai si è riscontrata nei casi duecenteschi. Può già essere indicativo sapere che nelle canzoni, su sette casi di coabitazione nella stessa stanza di due rime vocaliche in vibrante, solo in uno non viene cercato il contatto (*RVF* 135). Ma negli altri sei la sequenza VRV-VRV diventa uno spazio di eccezionale *reductio* fonica con spiccati risvolti paronomastici. In *RVF* 37, tra i vv. 104 e 110, tre rime in vibrante pura e implicata – ERI-ORA-ERMA – ritagliano un segmento ad alta concentrazione, al limite del cortocircuito per la prevalenza del settenario e per i continui incontri-scontri di suoni simili (in vibrante e altro) tra l'orizzontale e la verticale:

mi celan questi luoghi alpestri et feri;
et non so s'io mi speri
vederla anzi ch'io mora:
però ch'ad ora ad ora
s'erge la speme, et poi non sa star ferma,
ma ricadendo afferma
di mai non veder lei che 'l ciel honora (vv. 104-110).

Si notino appunto due notevoli piste foniche, che pure non esauriscono tutta la complessità del testo: 1. «[...] alPEStRI et fERI; / [...] SPERI [+ "speme"] / vedERla [+ "veder"] [...] mORA: / PERÒ ad ORA ad ORA / S'ERge [...] non Sa STaR FERma, / ma Ricadendo AFFERma»; 2. «[...] ferMA, / MA [...] afferMA / di MAi [...]». Oltre a quanto nominato, sono convinto che diano man forte alla realizzazione di un "tutto agglutinato", da una parte il rapporto inclusivo che lega i rimanti della stessa serie – *mora* : *ora* : *honora* e *ferma* : *afferma* –, dall'altra quello allitterante e quasi paronomastico fra rimanti in genere e quindi anche di serie diverse come *feri* : *ferma*. In entrambi i settori Petrarca spicca – assie-

me al Dante comico – su tutti gli autori qui schedati: nelle inclusive[21], come nell'altro procedimento artificioso, per la verità più arduo da quantificare con esattezza. Ho tuttavia l'impressione che difficilmente prima di Petrarca si potranno trovare casi così allitteranti come i seguenti, che ho scelto sfogliando i primi cinquanta *fragmenta*:

3,1-4	scoloraro : rai
4,7-8	Piero : parte
9,3-4	corna : colore
14,10-12	virtute : venute : vicine
15,12-14	rimembra : amanti : humane
17,12-14	chiavi : voi : svelle
19,4-10	sera : spera : splende [...] : schera [...] : schermi
23,1-3	etade : herba : crebbe
23,21-23	assalto : passati : aspetto
23,111-112	giorno : raggio
23,128-131	specchia : pavente : ripente : s'apparecchia
28,43-45	degno : donne : disdegno
28,93-96	marina : mariti [...] : Salamina
32,1-8	extremo : breve [...] : andremo : greve : frescha neve : avremo
33,12-13	pria : perde
34,1-4	bel desio : onde : bionde : oblio
39,4-11	salto [...] : s'erga : disperga : smalto : volsi : strugge : scusa indegno
40,1-9	stroppio : ordisco : visco : accoppio : doppio : prisco : ardisco : scoppio : opra
41,9-10	Marte : armato
42,11-14	prato : parte : inamorato : sparte
43,1-4	nove : sovrano : invano : commove
44,9-13	discolora : accorti : tira : morti : anchora
48,1-6	si spense : per pioggia : simil poggia : accense : dispense : s'appoggia,

o alla spicciolata e per individui notevoli: 57,8-9 *Tigre* : *triegua*; 63,9-10 *verga* : *grave*; 70,18-19 *amanti* : *mentire*; 73,6-8 *contempre* : *cor si tem-*

21. La media di inclusive nelle canzoni dei *Fragmenta* è pari al 13,93%, molto vicina dunque alle cifre della *Commedia* (15%), ma assai lontana da quelle della tradizione: Guinizzelli (3,5%), Cavalcanti (2,66%), VN (8,5%), Cino (10,19%). I calcoli effettuati sui sonetti da Pelosi (2003) confermano questa tendenza.

pre : *com'io temo*; 78,9-10 *co llei* : *ascolte*; 86,1-2 *fenestra* : *strali*; 101,1-2 *prede* : *perdona*; 112,9-10 *s'assise* : *passo*; 151,9-11 *veggo* : *vela* : *vivo*; 160,11-12 *cespo* : *acerba*.

Tornando a elencare i casi di sequenza VRV-VRV, un altro esempio significativo si ritrova nel congedo di RVF 119 con tutto il sistema già notato di dispositivi compattanti (rimalmezzo, settenario, rime inclusive, allitterazioni e così via):

Canzon, chi tua ragion chiamasse obscura,
di': – Non ò cura, perché tosto spero
ch'altro messaggio il vero
farà in più chiara [...].

In RVF 129,20-24 la sequenza ARO-ORE rivisita una figura etimologica tradizionale:

et a pena vorrei
cangiar questo mio viver *dolce amaro*,
ch'i' dico: *Forse* anchor ti serva *Amore*
ad un tempo migliore;
forse a te stesso vile, altrui se' caro,

dissimulando – e ravvivando, drammatizzando – nella struttura verticale quanto la tradizione esaurisce nell'orizzontale di un sintagma cristallizzato spesso di clausola[22]. La sequenza rimica della canzone 129 si ripete sostanzialmente invariata – ORE-ARA – nelle quartine di RVF 344, e anche qui, nel distico di attacco, ritroviamo la paronomasia:

Fu *forse* un tempo *dolce* cosa *amore*,
non perch'i' sappia il quando: or è sì *amara*,

e ritroviamo un «dolce» a chiudere la triangolazione, e ancora un «forse» il quale, dopo aver gettato l'ombra del dubbio – RVF 129,22 – su un futuro di felicità, lo insinua pure retrospettivamente. Ecco dun-

22. Cfr. Guittone 14,15; Rustico Filippi 42,10; Guinizzelli 2,26. Il referente più vicino è il Dante di *Io sento sì d'Amor la gran possanza* dove la coppia baciata *splendore-amore* ai vv. 15-16 si rapporta al rimante «amaro» del v. 19 (e sullo stesso verso un «dolce»).

que: è bastato ritrovare una sequenza che si è ritrovato molto di più. Qui ormai la rima è tendenzialmente vischiosa, è incentivo alla memoria o sua perfezionatrice[23].

Una declinazione particolare di questo tipo di sequenza – il tipo ORO-*VRV* – sembra qualificarsi come figurante formale del figurato Laura, come *senhal* del suo nome e della sua preziosità. Il punto più alto è senz'altro la fronte di *RVF* 291 (cfr. Santagata, 1996, p. 1142):

Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora
co la fronte di rose et co' crin' d'oro,
Amor m'assale, ond'io mi discoloro,
et dico sospirando: Ivi è Laura ora.
O felice Titon, tu sai ben l'ora
da ricovrare il tuo caro tesoro:
ma io che debbo far del dolce alloro?
che se 'l vo' riveder, conven ch'io mora[24].

La *reductio* fonica – nella verticale ma anche nell'orizzontale del testo – è il correlativo della *reductio* del reale *ad unam*, a Laura: come la rima ORA è uguale a ORO, così «l'Aurora» è uguale a «Laura», e così l'«oro», «l'ora», il «cARO tesORO», l'«alloro» e persino la morte («mora»). L'amore assoluto qui detta il suo comandamento: il tutto è incluso in Laura e Laura è inclusa nel tutto, e non per niente tutte le rime sono rime inclusive e, almeno tre, identiche e/o equivoche. Materia analoga e analogo trattamento si rivedono nella seconda strofa della canzone 325 (vv. 16-24):

MURI eran d'alabastro, e 'l tetto D'ORO,
D'avORio uscio, et fenestRe di zaffIRO,

23. Il proverbiale bisticcio ritorna nel *Triumphus Cupidinis* I, 76-77 – «Questi è colui che 'l mondo chiama Amore: amaro, come vedi, e vedrai meglio» – in forma solo apparentemente diversa visto che il meccanismo profondo è sempre una "dissimulazione", come dice bene Vinicio Pacca che rimanda fra l'altro proprio a *RVF* 344: «Il bisticcio fra "Amore" e "amaro", appena dissimulato dalla disposizione dei termini in due vv. adiacenti» (Pacca, Paolino, 1996, p. 71).

24. La riduzione delle rime sulla vibrante prosegue anche con la rima C (URI). Nella dispersa LXXVII, *Io son sì vago della bella Aurora*, più volte appaiata al *fragmentum* in questione, tutte le rime sono in vibrante (ORA-ORO-IRA-ERA: Pulsoni, 1998, pp. 115-21).

onde 'l pRimo sospIRO
mi giunse al cOR, et giugneRà l'extremo:
inde i messi d'AmOR aRmati uscIRO
di saette et di fOcO, Ond'io di lORO,
cOROnati d'allORO,
pUR come Or fusse, Ripensando tremo.
D'un bel diamante [...].

Sono in comune 1. la rima ORO e due suoi rimanti come «alloro» e «oro» (tutto molto prezioso: alabastro, avorio, zaffiro, diamante), 2. ovviamente la sequenza VRV-VRV, 3. l'omofonia che detta l'*ordo verborum* (si veda il chiasmo a cavallo dei vv. 1-2 funzionale appunto al cortocircuito fonico). La parola-rima «zaffiro», unico caso in Petrarca, è un lemma-segnale che ci guida per l'ennesima volta e infallibilmente in direzione della *Commedia*, dove è in rima per due volte. E in *Par.* 23,97-102 è parte, come in Petrarca, di una sequenza rimica allitterante e, come in Petrarca, figurante di una donna in cielo:

Qualunque melodia più dolce suona
qua giù e più a sé l'anima tIRA,
parrebbe nube che squarciata tona,
comparata al sonar di quella lIRA
onde si coronava il bel zaffIRO
del quale il ciel più chiARO s'inzaffIRA.

Vicinissima in questo caso molto particolare, la *Commedia* è in generale comunque sempre vicina, strutturalmente, al macrotesto petrarchesco. Si è appunto visto quante sono le sequenze in vibrante prima dei *Fragmenta*, ma solo quelle dantesche ne costituiscono il precedente più diretto e paradigmatico. Si faccia la prova considerando Dante, Petrarca e Cino, e scelgo Cino perché se risulterà poco significativo questo proverbiale «precursore», figuriamoci Guittone o Cavalcanti e gli altri. Dall'analisi degli otto casi[25] di sequenza in Cino emerge un forte tenore categoriale delle rime coinvolte (in quattro casi le rime sono proprio tutte categoriali), e non si riscontrano quei meccanismi supplementari di *reductio* e/o di assimilazione tra riman-

25. Nelle quartine di 6; 65; 92; nelle terzine di 17; 99; 122; cfr. anche la ballata 22.

ti già rilevati in Petrarca. A essere generosi, è appena degna di essere citata la fronte del sonetto 92, soprattutto i primi cinque versi: *D'amore-sguarDare-aCCOrDare-COre-serviDore*. Pienamente degne invece le terzine del sonetto *Voi che per simiglianza amate' cani*:

122,9-14 FAllare [...] : SCUȘARe : Scura : FAre : uȘura,

ma è un sonetto particolarmente fuori asse, di «tono scherzoso» (Marti, p. 712), «un tributo alla poesia borghese-conviviale»[26], potrebbe anzi essere virtualmente un testo di corrispondenza visto l'attacco «Voi che [...]», e dunque non l'*usus* stilistico dell'autore ma del genere giustificherebbe tali preziosità soprattutto in rima, per cui si confronti la fronte anch'essa allitterante e per di più su inedite rime in nasale pura – ANI-ONO, la prima è hapax, la seconda non lo è in Cino ma sì quasi sempre negli altri[27].

Infine, allontanano Cino da Petrarca e da Dante i risultati di altre due verifiche:

1. nelle canzoni su quattordici casi in cui due rime in vibrante vengono a trovarsi nella stessa stanza solo in cinque viene cercato e realizzato un contatto (ci si ricordi invece di Petrarca);
2. prendendo poi i casi in cui due desinenze del tipo VRV si trovino nello stesso testo ma in partizioni diverse (quartine e terzine...) anche qui Cino non sfrutta in dodici casi su tredici l'unica occasione di contatto fra i vv. 8-9 (in Petrarca invece quattro su nove lo presentano, con la messa in gioco di ulteriori dinamiche fonico-retoriche).

E Dante? Perché si può dire che è lui – la sua *Commedia* – la "fonte" petrarchesca più accreditata? Punto primo perché, come si diceva, le sequenze in vibrante sono diciannove, per niente poche se si pensa al ridimensionamento delle rime vocaliche in vibrante pura nel poema; tanto più se tali presenze conoscono una collocazione nel macrotesto non proprio irrilevante a fini percettivi; si pensi all'*incipit* di *Par.* 10:

26. Così Contini (1946, p. 337) a proposito di un altro sonetto di "argomento canino", ovviamente il dantesco *Sonar bracchetti*.

27. Nessuna serie in Guittone; una in Guinizzelli; una in Cavalcanti; sette nel Dante estravagante delle *Rime* e una in VN; due in Lapo Gianni; nessuna in Gianni Alfani; una in Frescobaldi; cinque in Cino.

Guardando nel suo Figlio con l'Amore
che l'uno e l'altro etternalmente spira,
lo primo e ineffabile Valore
quanto per mente e per loco si gira,

o al celeberrimo quasi-*incipit* – vv. 4-7 – del canto finale (!):

tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore;

oppure si pensi che tali sequenze compaiono a volte in canti consecutivi, come *Inf.* 4-5; *Purg.* 18-20; 24-25; *Par.* 6-7 (con due sequenze nel canto 7)[28]. Punto secondo, perché le rime usate non sono, tranne in un caso, categoriali; e soprattutto, terzo, perché si riscontrano come in Petrarca artificiosità spinte quali figure etimologiche (appunto il *fattore-fattura* di *Par.* 33; lo *zaffiro-s'inzaffira* citato), fenomeni di allitterazione fra i rimanti consecutivi in ben dieci casi su diciannove del tipo *aScoltare-SoSpiri-TreMARe-MARTiri* (*Inf.* 4,25 ss.), *Calda cera-Colore-Ch'era* (*Inf.* 25,61 ss.), *Sicuro-Spira*, *Dura-Disire* (*Purg.* 18,28 ss.), *Puro-sPira* (*Par.* 6,87 ss.), *Saliri-Sicuri* (*Purg.* 19,76 ss.), *Sicure-Sincero* (*Par.* 7,129 ss.), appunto da confrontare in negativo con Cino e in positivo con i molti casi petrarcheschi del tipo *oScuro-Sospiri* (RVF 171,13-14, da confrontare direttamente con *aScoltare-Sospiri* del Dante citato); *Pera-resPira* (RVF 179,3-4: cfr. ancora Dante *Puro-sPira*); *amore-amara* (RVF 344,1-2) e *Rischiara-Rara* (RVF 344,6-7).

Da questo sfondo di relazioni tra Dante e Petrarca spicca un caso di più flagrante contatto, ennesima conferma di come sia solo ad un certo, e ormai noto, punto che una sequenza identica in due testi è per noi una specola attraverso cui scoprire ulteriori analogie. Mi riferisco alla sequenza ORE-IRI di *Inf.* 5, ripresa con ordine invertito nelle terzine di un sonetto – RVF 12 – dotato di numerosi e visibili agganci alla «situazione del canto di Francesca» (Santagata, 1996, p. 57). Uguale la

28. *Inf.* 4,25 ss.; 5,118 ss.; 9,28 ss.; 21,28 ss.; 25,61 ss.; *Purg.* 18,28 ss.; 19,76 ss.; 20,112 ss.; 24,46 ss.; 25,104 ss.; 31,79 ss.; *Par.* 6,85 ss.; 7,127 ss. e 142 ss.; 10,1 ss.; 14,67 ss.; 23,100 ss.; 28,37 ss.; 33,4 ss.

sequenza, uguali i rimanti: Dante *martiri* : *sospiri* : *disiri* → Petrarca *martiri* : *desiri* : *sospiri*; Dante *amore* : *dolore* : *dottore* → Petrarca *Amore* : *l'ore* : *dolore*; in comune la stringa allitterante *disiri-dolore* → *desiri-dolore*. Su indicazione di De Robertis (1986, p. 52) – o pescando dalla lista a_1-a_{11}, *supra*, pp. 127-9 – potremmo anche ampliare il cerchio dei testi impaginati su IRI/A/E-ORE. E fra tutti preferiremmo senz'altro *Se mercé fosse amica a' miei disiri* di Cavalcanti, il quale ha in comune con il testo petrarchesco soprattutto rimanti, *incipit* ipotetico, praticamente un seconda rima – ANNO/I – con relativo rimante-chiave *danno/i*. E tuttavia il metodo di *dispositio* artificiosa dei rimanti in Petrarca ci farà credere che almeno su questo, e forse di più, è sempre Dante il modello, quello del canto 5 o quello del sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri* di *VN* – con le coppie ravvicinate *aMoRe-MaRtiri* e *Dolore-Desiri* esattamente come nel sonetto petrarchesco –, così vicino fra l'altro, per senso e per collocazione nel "libro", alla scrittura del poema.

9. Battendo ancora tale strada, degli esiti fonici extraschematici, delle allitterazioni tra rimanti, dei fenomeni spiccatamente riduttivi, si legga per intero *RVF* 12:

Se la mia vita da l'aspro tormento
si può tanto schermire, et dagli affanni,
ch'i' veggia per vertù de gli ultimi anni,
donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,
et lassar le ghirlande e i verdi panni,
e 'l viso scolorir che ne' miei danni
a llamentar mi fa pauroso et lento:
pur mi darà tanta baldanza Amore
ch'i' vi discovrirò de' mei martiri
qua' sono stati gli anni, e i giorni et l'ore;
et se 'l tempo è contrario ai be' desiri,
non fia ch'almen non giunga al mio dolore
alcun soccorso di tardi sospiri.

La fronte ha rime tutte in nasale, la sirma tutte in vibrante: tale contrapposizione fonica conferma e sottolinea la costruzione metrica – appunto fronte e sirma –, e quella sintattica – protasi e apodosi, più even-

tualmente un'ulteriore distinzione-contrapposizione insita nei due movimenti, tra il tono dimesso e lacrimevole di riflessione elegiaca della fronte-protasi[29] e lo scatto euforico, nonostante tutto, dell'apodosi già dall'*incipit*: «pur mi darà tanta baldanza Amore»[30].

Il *fragmentum* è un caso particolare delle «connessioni supplementari [...] extraschematiche, in qualche modo comparabili alle armoniche di un suono», di cui parla Menichetti (1989, p. 228) in un breve ma suggestivo contributo. Tali connessioni – prosegue lo studioso – «possono anche talvolta essere adibite a confermare e sottolineare la costruzione tematica di un testo nella sua interezza» (ivi, pp. 228-9). La compattezza sul versante fonico, su quello più flagrante e istituzionale della fine verso, può dunque assicurare di un dato movimento di testo l'identità a tutto tondo, vuoi semplicemente metrica, vuoi diegetica, vuoi di contenuto in generale. Ce n'eravamo già accorti a proposito del sonetto dantesco *Com più vi fere Amor* e di un suo corrispettivo petrarchesco (RVF 110), dove quartine e terzine così compatte e così diverse assecondavano il movimento antinomico della "storia": ma in generale si può anche dire che tutto questo attua ciò che è in potenza nel DNA istituzionale di canzone e sonetto: la divisione, il dualismo tra fronte e sirma. Tutto questo, beninteso, non sarà da assolutizzare e schematizzare sempre, sarà vero «talvolta» come dice Menichetti, e sarà più vero, o più dimostrabile, in una situazione fonologica (relativa alla fine verso) poliedrica, più articolata e caratterizzata, meno indistinta, monotona e ripetitiva: ancora una volta più in o da Dante e Petrarca, meno nel Duecento.

Mi limito a dare di seguito alcuni esempi tratti dai *Fragmenta*, realizzazioni tra le più significative di una strategia che fa fede a quella generale tendenza alla *dicotomia* e alla *divaricazione*, elementi insostituibili del mondo concettuale e stilistico di Francesco Petrarca[31].

29. Per la predisposizione del suono nasale a esserci in contesti lacrimevoli cfr. le osservazioni relative a RVF 35 di Lonardi (1979, pp. 151-60) e Mengaldo (2001, pp. 9-11).

30. Per una ulteriore riflessione su questo testo si rimanda al CAP. 1.

31. Cfr. naturalmente tutto Contini (1951), o luoghi di Contini (1943) come il seguente a p. 18: «Qui è vivo il "due" di Petrarca, lo spacco fra cielo e terra, come la divaricazione tra riso (gioco) e pianto: quel "due", opposizione o alternanza, di cui resta quasi l'impronta, fosse pur remota, nella struttura binaria della massima parte dei suoi versi».

RVF 44

Que' che 'n Tesaglia ebbe le man' sì pronte
a farla del civil sangue vermiglia,
pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fattezze conte;

e 'l pastor ch'a Golia ruppe la fronte,
pianse la ribellante sua famiglia,
et sopra 'l buon Saùl cangiò le ciglia,
ond'assai può dolersi il fiero monte.

Ma voi che mai pietà non diSCOlora,
et Ch'avete gli SCheRMi SeMPre aCCorti
contra l'aRCO d'Amor che 'ndarno tira,

mi vedete STRaziare a mille morti:
né lagrima però discese anChora
da' be' voSTR'occhi, ma disdegno et ira,

dove a una fronte di esempi di "spietati pietosi" si contrappone esplicitamente una sirma serrata dalle rime tutte in vibrante, libera o implicata, e con tutta una testura asperrima anche dentro il verso: qui, una Laura indefinitamente *sans merci*.

RVF 358

Non pò far Morte il dolce viso amaro,
ma 'l dolce viso dolce pò far Morte.
Che bisogn'a morir ben altre scorte?
Quella mi scorge ond'ogni ben imparo;

et Quei che del Suo sangue non fu avaro,
che col pe' ruppe le tartaree porte,
col Suo morir par che mi riconforte.
Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro.

Et non tardar, ch'egli è ben tempo omai;
et se non fusse, e' fu 'l tempo in quel punto
che madonna passò di questa vita.

D'allor innanzi un dì non vissi mai:
seco fui in via, et seco al fin son giunto,
et mia giornata ò co' suoi pie' fornita.

Qui la contrapposizione fonica tra quartine tutte sulla vibrante e le terzine (e anche dentro il verso: moltissime /r/ nella fronte, pochissime nella sirma) alimenta una opposizione articolata su più livelli. Nella

fronte: molte *repetitiones* fra tutte quella su *morte-dolce-amaro* nella memorabile «antimetabole (sia pure imperfetta)» dell'*incipit* (Soldani, 1999, p. 141), tono risentito, allocutivo; nella sirma: nessuna *repetitio* rilevata, tono di caldo invito («Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro»). E inoltre, dal punto di vista della scansione sintattica interna alle partizioni, se nelle quartine è riconoscibile uno schema 3 + 1 nelle terzine questo si inverte in 1 + 2.

Segnalo poi, fra gli altri: *RVF* 85, con quartine armonizzate sulla vibrante (ORA-ORNO) e terzine sulla nasale (EME-INCI-AMO), e con sempre un «Ma» in *incipit* della prima terzina a esplicitare autorevolmente il conflitto tra il "dire" della fronte – la dichiarazione d'amore eterno e assoluto – e il "fare" della sirma – la fatica di svolgere tale programma; *RVF* 269, con da una parte le quartine conguagliate in punta di verso sulla vibrante (AURO-ERO), conguaglio che prosegue su altre invarianti di tipo sintattico (,«Rotta è», ,«perduto ò», ,«Tolto m'ài») e, dall'altra, le terzine (ancora staccate da un «Ma» iniziale) connotate nel segno della nasale (dentro e fuori il verso) e della vocale tonica /i/. E qui è possibile che la forte *distinctio* fonica sostenga quella che si svolge sul piano della diegesi, una sorta di dualismo, direbbe Montale, fa lirica e commento, fra l'"occasione" delle quartine e la conseguente riflessione delle terzine.

Chiudo questa brevissima campionatura con un ultimo caso, nel quale la divisione tra fronte e sirma – tra una fronte e una sirma ipercaratterizzate e distinte fonicamente – non risponde a una vera e propria contrapposizione ma semplicemente asseconda un diverso stoccaggio del contenuto.

RVF 109

Lasso, quante fïate Amor m'assale,
che fra la notte e 'l dì son più di mille,
torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.
Ivi m'acqueto; et son condotto a tale
ch'a nona, a vespro, a l'alba et a le squille
le trovo nel pensier, tanto tranquille
che di null'altro mi rimembra o cale.
L'aura soave che dal chiaro viso
move col suon de le parole accorte
per far dolce sereno ovunque spira,

quasi un spirto gentil di paradiso
sempre in quell'aere par che mi conforte,
sì che 'l cor lasso altrove non respira.

Qui le quartine in liquida parlano degli occhi di Laura – non per niente designati con il loro figurante in doppia liquida – «le faville») – e della bocca di Laura le terzine: un po' come il sonetto dantesco *Ne li occhi porta la mia donna Amore* (VN 21), anch'esso orchestrato su due timbriche contrapposte (ORE-IRA // ILE-ENTE-IDE) correlate alla differenza di argomento: «la nobilissima parte de li suoi occhi» e «la nobilissima parte de la sua bocca».

10. Si è detto all'inizio di questo capitolo che tanto prevedibile è la combinatoria di un poeta del Duecento, quanto imprevedibile quella di Dante che scrive la *Commedia* o di Petrarca. Negli ultimi due i rari ritorni di sequenza sono appunto le rare eccezioni – molto interessanti, molto *più* interessanti – che confermano una regola. E tuttavia, leggendo, schedando, confrontando, mi è parso possibile isolare alcune linee di tendenza, e una idea generale – una sintassi profonda – che guida la composizione della fine verso. È una sintassi unitaria e organica, che tende verso la forma chiusa, che privilegia sì escursioni ma entro la scala ridotta di classi di suoni ben determinati, di suoni fonologicamente, diciamo armonicamente, apparentati. È una legge relativa a tutto il testo, ma di tale legge la sede di rima è il luogo di massima e massimamente visibile applicazione. Ed è una legge certamente, e ovviamente, valevole per la forma-poesia in quanto tale, ma occorrerà ripetere che – da quanto si è visto – vale più per o a partire da un certo Dante e Petrarca, molto meno per un poeta del Duecento[32]. Molti di più saranno i testi – o loro spezzoni significativi – impaginati su serie rimiche fortemente consonanti:

– nasale: *RVF* 220,1-8 (ENA-INE) o, con modulazione labiale dentale, 8,8-14 (EMO-ENA), o 207,75-78 (EME-ENA)[33];

32. Beccaria (1975), capp. 2-3. In particolare per il livello delle rime cfr. Contini (1998), pp. 69-72; Baldelli (1973), pp. 945-8.

33. Cfr. inoltre – anche con variazione labiale/dentale – *RVF* 9,9-14; 85,9-14; 74,1-8; 97,9-14; 238,9-14; 37,82-85; 127,1-2 ss. (rime A e B); 135,85-88. E poi tutti i numerosissimi casi di variazione sul tema di cui mi limito a indicare un esempio per sonetto e

– labiovelare: 166,9-14 (OVE-IVA);
– conguagli basati anche sul tratto dell'intensità come 209,1-8 (ESSO-OSSO; più ETTA nelle terzine); 219,1-8 (ELLI-ALLI); 266,9-14 (ONNA-ANNI);
– altri giochi più complessi come l'alternanza di implicata e libera su base assonante: *RVF* 9 (ORE-ORNA / OLGA-OLE)[34]; o si pensi a *RVF* 185, con rime ridotte a soli due suoni che alternatamente si succedono: sulla /m/ – UMA, EMBO – e sulla /l/ – ILE, ELA-OLA –, con l'aggiunta di ulteriori interferenze per cui la liquida si ritrova nel rimante in nasale (*aLLuma*, *Lembo*), e viceversa (*Monile*).

Con un patrimonio di possibilità rimiche eccezionale tutti e due, Dante e Petrarca, si trovano così sollecitati, davanti al rischio centrifugo, a contorcere le sillabe, a lavorare la materia a fini centripeti, per testi decisamente coesi, impressivi, personalizzati, oggettuali. Non è facile quantificare, ma potrà forse servire come minima indicazione che in un calcolo, specifico ma rappresentativo, fatto su tutti i sonetti che contenessero almeno una rima in vibrante è proprio Petrarca a preoccuparsi più di tutti di non lasciare irrelato quel suono (TAB. 3.1).

TABELLA 3.1
VRV irrelato su un totale di sonetti

	VRV irrelato		
	N.	%	Totale sonetti
Guittone	28	51,85	54
Dante da Maiano	14	43,75	32
Stilnovo	23	47,91	48
Cino	29	47,54	61
RVF	50	40,65	123

canzone, sempre per quanto riguarda il suono nasale: *a*) scempia + geminata (255,9-14 AMI-ANNO e rima B ANTI; 28,36-45 AGNA-ONNE-ONA-EGNO e rima A ONTE); *b*) scempia + implicata (108,1-8 ENO-ANTE e rima D ORME; 23,42-44 ONA-ONDE); *c*) scempia + nesso palatale (173,1-8 ENO-AGNA; 128,104-108 EGNO-ENA); *d*) geminata + geminata (266,9-14 ONNA-ANNI-INSI; 53,72-74 ONNA-ANNO); *e*) implicata + implicata (35,1-8 AMPI-ENTI e rima D EMPRE; 70,11-15 ANTI-EMPO).

34. Per questo artificio e sempre sul tratto liquido cfr. *RVF* 105,56-57 (OLSE-OLE); 181,9-14 (OLTO-OLE); 361,9-14 (OLA-OLTA). La sequenza OLTO-ELO ritorna identica in 11,10-13; 331,54-56.

Questo significa che Petrarca più di tutti mostra la tendenza a distribuire un determinato patrimonio sonoro non in modo uniforme ma a macchie dense, così da creare testi – o serie di testi – *dominati* da quel suono. In altre parole, si troveranno più facilmente in un sonetto di Petrarca che in uno di Cino o Guittone due serie rimiche consonanti vuoi a distanza, una nella fronte e una nella sirma, vuoi in sequenza, e vuoi *per immutationem* (il già ricordato *V*R*V*-*V*R*V*), vuoi *per addictionem* (cioè *V*R*V* a contatto con: o *V*R*XV*, o *VX*R*V*, o *V*RR*V*), novità di spicco, quest'ultima, di Petrarca: solo due sequenze in Guittone (3,7%), ben ventiquattro in Petrarca (19,51 contro, ricordo, il 6,5 di *V*R*V*-*V*R*V*). Onestamente i dati sono inconfrontabili, visto che Guittone e in genere un poeta del Duecento non poteva farne di più, avendo a disposizione un misero 4,22% di rime in R*X* (e un 6 scarso lo stilnovo). Tuttavia si può ragionare anche solo su Petrarca il quale, potendo scegliere (su quasi un 10% di rime in vibrante pura e su un 12 in vibrante implicata), opta decisamente per il modulo *per addictionem*. E inoltre, a dimostrazione ulteriore, Petrarca è uno che in diciannove sonetti scrive fronti o sirme, o di più, impaginate su sequenze rimiche tutte in vibrante implicata, undici in più di quelle in vibrante pura: con effetti di concentrazione assoluta come in *RVF* 304 con le rime ABC ERMI-ARSE-ARMO[35], testo non a caso sempre citato dai suoi grandi lettori cinquecenteschi, ammirato da Bembo (*Prose*, p. 168) per la «meravigliosa gravità» della sua testura «di più consonanti ripiena», e per gli stessi motivi da Tasso che lo appaia al Dante comico – in tempi in cui non era scontato né poco rischioso farlo (*PE*, p. 663).

Per tali combinazioni ho parlato di novità petrarchesca, ma non è del tutto esatto. Petrarca poteva leggere qualche cosa in Cino, il quale – avendo più rime in vibrante implicata (8%) – ne ha oggettivamente di più di sequenze *V*R*V*-*V*R*XV* rispetto a un poeta del Duecento, pur continuando a preferire la sequenza tradizionale. Non è Cino ma ovviamente il Dante della *Commedia* a indicare la nuova via. Si pensi a sequenze del genere di

35. Oppure *RVF* 189 con le rime DE ARTE-ORTO (più la B ERNO) e il contiguo 190 con quattro rime su cinque in vibrante implicata e non (ERBA-ORO-ORNO-AZI-ARVE). Cfr. inoltre *RVF* 19; 34; 36; 40; 48; 79; 91; 116; 132; 144; 163; 211; 234; 285; 294; 335.

Inf. 15,67-70 ORBI-ERBA; 18,115-118 ERCO-ORDO; 19,130-133 ARCO-ERTO; 20,88-91 ARTI-ORTE; 34,10-13 ETRO-ERTE; *Purg.* 16,43-46 ORTE-ARCO; 17,16-19 ORGE-ORMA; 26,64-73 ERGHI-URBA-UTA-ARCHE; 27,79-82 ERVE-ERGA, 127-130 ERNO-ARTE; *Par.* 2,91-94 ETRO-ARTI; 6,76-79 ATRA-UBRO; 11,55-61 ORTO-ERRA-ORTE; 14,55-61 ERCHIA-ARNE-ORTI; 21,70-76 ERVE-ERNA-ORTE; 22,70-73 ARCA-ARTE; 32,145-148 ETRI-ARTI.

Ancora Dante può aver contato come modello con «certe raffinate sequenze di parole terminanti con vocali identiche e consonanti ora geminate ora scempie», come scrive Trovato (1979, p. 92) indicando il caso esemplare di RVF 302 con nelle quartine la sequenza ERA-ERRA (modulo fra l'altro iterato nella canzone 360,27-30). E così si pensi, sempre limitandosi alle rime in vibrante, ad altri casi: RVF 53,47-49 (URA-ERRA); 127,8-12 (ORRO-IRI); 128,11-13 (ERRA-ERO), appunto analoghi a quelli comici, tra cui il prolungato e complicato *Purg.* 15,106-118 (IRA-ORTE-*ERRA-ORI*-ERE); o 16,91-94 (ORE-ORRE), o 20,145-148 (ERRA-ERE). E tuttavia il preciso incunabolo della straordinaria – ma non troppo – sequenza della fronte di RVF 302 è la fronte di un sonetto non di Dante, non di Cino o di altri monotoni "amici", ma di Rustico Filippi – *Una bestiuola ho visto molto fera*[36], con appunto ERA-ERRA e tre rimanti in comune con il testo petrarchesco. Questa coincidenza, certo, non sposta di un millimetro la posizione del Dante comico nei confronti dei *Fragmenta*, tuttavia suggerisce o conferma come il proverbiale, quanto discusso e discutibile, Jockey Club petrarchesco non disdegni affatto soci magari meno nobili ma con ottime credenziali di lingua fortemente autoriflessiva, connotata, espressiva ed espressionistica. Da qualche parte spunti e materiale per il suo «sì vario stile», per la natura conflittuale e nevrotica della sua scrittura – giusta il conflitto tra errore e perfezione, tra Laura nemica e salvatrice ecc. –, da qualche parte Petrarca doveva pur trovarli: ecco allora continuamente e profondamente l'enciclopedia del Dante comico, ma anche Rustico, ma anche il petroso Monte Andrea, ma anche gli stilnovisti delle occasioni particolari di carteggi e tenzoni, e analogamente di questo passo. Si pensi poi che l'unico, nel Trecento, a stare alla pari di Petrarca in fatto di orchestrazioni artificio-

36. È il n. 37 dell'edizione Marrani (1999).

se in rima, è Niccolò de' Rossi, mentre risultano lontani autori come Beccari, Fazio, Saviozzo ecc.

Quanto visto in quest'ultima parte sulle strategie di *reductio* relative allo specifico del suono in vibrante, credo e mi auguro che possa trovare conferma anche quando in gioco sono altre classi sonore, così da abbracciare e illustrare a livello di sistema le modalità compositive petrarchesche (e dantesche). Per Petrarca infine mi piace pensare che la generale pratica riduttiva sul suono in rima, e non solo, riproduca e confermi da par suo il senso primo e ultimo del suo *Canzoniere*: *recolligere sparsa fragmenta*[37].

37. Si ricordi che altri livelli, ma sempre metrici, cooperano in questo senso, ad esempio: la scelta sempre più totalizzante dello schema chiuso ABBA; il già notato crescere vertiginoso delle rime inclusive; la forte coesione – soprattutto nella fronte – data da una strutturazione sintattica molto complessa, densamente ipotattica (cfr. Tonelli, 1999, capp. 2, 4; Soldani, 2003).

Parte seconda
Petrarchismo

4
Commentare la poesia del Cinquecento

4.1
Commento e puntualità del commento

Nel definire la migliore relazione possibile tra testo e commento, esplicitamente o implicitamente, gli studiosi adoperano la parola «simbiosi»[1], cioè dialogo fitto, non saltuario ma continuo, *ruminato*, tra commento e testo. Il traguardo è possibile solo se il commento è «puntuale»[2], se non dà «nulla per scontato», se si impegna a non eludere mai le domande che il testo sottopone[3], al prezzo di rispondere con altra domanda o con risposte onestamente dubitative e problematiche (per un verso di Panuccio del Bagno, «perché di lui m'è via onne stremosa», Contini risponde: «*lui*: forse Amore?»; o per uno di Guittone, «*lei*: probabilmente dativo»). Beninteso: se «commentare vuol dire commentare tutto» come scrive De Robertis (1992, p. 172), comunque quel «tutto» vorrà dire tutto ciò che il testo chiede di commentare perché il testo non domanda sempre, dunque non sempre il commento avrà l'obbligo di rispondere, previo il rischio di un eccesso della suddetta puntualità[4], con inevitabile perdita della stessa, e

1. De Robertis (1992, p. 171) parla di «atto di accompagnamento e di affiancamento, più ancora che di guida, della lettura, quindi in stretto, simbiotico, legame col testo».

2. *Ibid.* Cfr. Pozzi (1992), p. 331: «Il commento è per natura sua puntuale».

3. «Il commento ha questo, intanto, come tratto fondamentale e dirò costitutivo: di non poter sottacere alcuna domanda, di rispondere a tutte le domande» (De Robertis, 1992, p. 172).

4. «Cosa si deve commentare di un testo? Cosa si può non commentare? Nemmeno cento convegni arriverebbero a stilare un regolamento accettato da tutti» (Mengaldo, 1994, p. 119).

con l'inconveniente di un fastidioso disturbo per il lettore[5]. Naturalmente lo specifico di ogni testo o macrotesto darà le sue indicazioni, così da rendere, se colte, economica e razionale ma non troppo astratta, e talora estranea al testo, la «gerarchia mentale» del commentatore (Mengaldo, 1994, p. 119).

Ma in generale e in profondo, metodologicamente, quali le domande a cui dare risposte giuste per la comprensione e l'interpretazione del testo, per l'opera di sua decostruzione e ricostruzione, per il calcolo dei debiti e dei crediti di quel testo con altri testi ecc.? Tali ineludibili domande partono spesso da soggetti anche minimi quanto concreti, da «scampoli» apparentemente «irrilevanti» (Pozzi, 1992, p. 314) dato che «la poesia non nasce mai da una materia informe; nasce da quelle storiche forme che sono le parole e i loro nessi sintattici, stilistici e metrici» come scrive Dionisotti (1951, p. 44). Così per padre Giovanni Pozzi (1992, p. 315) «il ripetersi di fatti microscopici è talora strumento per identificare la fisionomia d'una scrittura», contestualizzandola, storicizzandola. E l'operazione sarà completa a condizione che «i punti particolari siano collegati, e che si descriva la funzionalità del loro rapporto»[6] in funzione del tutto, dell'unità del testo e/o dei testi commentati.

4.2
Puntualità e linguistica

Il massimo di puntualità si ha negli «schiarimenti linguistici in ordine a usanze desuete, a sensi e impieghi non più attuali»[7]. Così facendo non si illumina soltanto l'oscuro, ma si dipana l'*ars* di un autore, livello primario di produzione di un testo, al pari o più di *ingenium* e *scien-*

5. «Se [il commentatore] si colloca dalla parte del lettore dovrebbe stare guardingo, disturbarlo il meno possibile nella lettura (poiché ogni postilla significa interruzione della continuità dell'apprendere), offrirgli solo quello di cui avrebbe presumibilmente bisogno» (Pozzi, 1992, p. 330).

6. Ivi, p. 331. «Anche le osservazioni più puntuali di un commento ci parlano della *messa in testo* dell'opera, insomma del passaggio dall'analisi alla sintesi operato dall'autore» (Segre, 1992, p. 9).

7. Pozzi (1992), p. 314. «Il commento puntuale ci porta decisamente nell'area della storia della lingua» (Segre, 1992, p. 8).

tia. Restano esemplari, come ricorda padre Pozzi, le note secche di Contini ai *Poeti del Duecento* relative a una parola non facile, «*medela* (latino): medicina»: note che spiegano la lettera e insieme schedano l'asse connotativo (culturale, stilistico...) di un testo, facendo pertanto storia della lingua e critica della poesia. E stupisce poi, in un commento che è anche famoso per il suo aristocraticismo, appurare il numero non basso di note esplicative per parole non troppo oscure («*grave*: difficile», «*dir*: poesia», «*chero*: chiedo», «*pur*: soltanto»). E si vedano ancora quelle inerenti al dominio microsintattico («*mentre*: finché», «*poi*: congiunzione», «*perché*: causale-concessivo») ecc.

Il confronto con Contini – più o meno esplicitamente invocato nella Introduzione di Gorni ai *Poeti del Cinquecento* – potrebbe forse risultare incongruo. Un poeta del Cinquecento, soprattutto dopo Bembo, scrive in una lingua decisamente meno straniera, meno distante, di quella di un poeta del Duecento. Ma non è vero sempre. Anche nel Cinquecento si continua a usare «poi», «pur» e vario altro come nel Duecento, meglio dunque dare spiegazioni, come ha fatto Contini e come fa, meno di quest'ultimo ma più di Gorni, Giuliano Tanturli (2001), il quale ad esempio spiega la natura concessiva e non causale di «perché» (ivi, pp. 13, 39, 51 e *passim*), non scontata se anche uno "specialista", Ulrich Schulz Buschaus (1987, p. 155), trovandola in un sonetto di Della Casa non ne capisce subito il significato. Oppure, sempre Tanturli (2001, p. 141) spiega il «poi» con valore causale, o il «*pure*: "solo"». Né Gorni né Tanturli tuttavia si fermano a segnalare il significato di *però*, sicuri che tutti conoscano il valore conclusivo-illativo e non avversativo. Ma la questione non è del tutto pacifica, se Tonelli (1999, p. 9) e Santagata (1996, p. 80) hanno proposto per almeno un caso petrarchesco (*RVF* 19,3) quello avversativo; e se lo stesso Tanturli sembra optare per l'avversativo nel caso di «Amor, per lo tuo calle a morte vassi / e 'n breve tempo uccide il tuo tormento, / sì com'io provo; et non però consento / né so per altra via mover i passi» (IV, 1-4). Così Tanturli (2001, p. 13): «la forte avversativa, *et non però*, di ascendenza dantesca, *Rime* C, 10, è rinforzata dall'inversione». Tuttavia nel Dante citato la funzione avversativa è svolta soltanto dall'«et», «energicamente avversativo» appunto, e «però non» continua a significare unicamente «non *per* questo» come infatti glossa Contini (1946, p. 433), e sarà così anche in Della Casa.

E andando ancora per il sottile, ma mettendo a partito quella circolarità di cui sopra tra «fatti microscopici» e fisionomie finali, varrebbe ad esempio la pena (visto anche il suo minimo costo in termini di spazio) segnalare il «ched» di «ched ella i prieghi miei: dura mercede» (Bembo, *Altre rime tarde* 1,12; n. 58 nell'edizione Dionisotti). Dionisotti infatti lo segnala, lo definisce una «preziosità grammaticale» e avverte che di «ched» Bembo parla nelle *Prose* (III, LXX). Così facendo Dionisotti dimostra *in loco* e nei fatti la cooperazione effettiva tra Bembo teorico e lirico, come cioè le *Prose* siano un indiscutibile antefatto per l'altrettanto indiscutibile cambio di marcia tra la lirica del giovane e quella dell'adulto e del vecchio, e dunque strumento di misurazione diacronica. Nello stesso tempo Dionisotti avverte che quel «ched» non è virtuosismo irrelato ma, sinergicamente al «né cal» del v. 4 o all'impianto sintattico artificioso e sempre in tensione con quello metrico, è parte di un tutto organicamente prezioso. E se si continuasse sulla traccia dello studioso non si avrebbero infatti che conferme ulteriori come, per dirne una, quella di una rima decisamente "cara", cioè OSSA, munita di due rimanti ancora più difficili e inusuali: «disossa» – «refrigerio al bollor, che mi *disossa*» – quasi inedito prima, poi ripetuto alla lettera da un Bernardo Cappello[8] sistematico lettore e imitatore del Bembo soprattutto "difficile" e "manierista"; e «Ossa», lemma mitologico rarissimo, che meriterebbe una nota perché 1. implica uno scenario mitologico la cui conoscenza – non così alla portata di tutti – risulta indispensabile per comprendere il senso del testo bembiano; 2. è un fatto stilistico di rara dottrina, che gioca sull'equivocità in assenza con il suo (quasi) omografo "ossa", rimante standard della serie rimica in questione.

Sullo stesso piano di «ched» si pone il «ned» casiano di 23,14 «m'invoglia il desir mio, ned io l'ascondo» (cfr. Serianni, 2001, pp. 125-6); ma anche il «cheunque» (20,12; 22,5), l'«ha» al posto di "è" di 51,2 e 61,22, o il gerundio preposizionale quale «in procurando pur danno e tormento» di 18,4. Non segnalandoli si perderebbe l'occasione di far notare la cultura linguistica, decisamente sopra la media, che Della Casa possiede in qualità di umanista e di lettore e scheda-

8. Cfr. «si contempri il bollor che mi disossa» (248,11: per la numerazione seguo l'*ATL*).

tore delle *Prose della volgar lingua*. Tutti i punti suddetti si ritrovano infatti sistematicamente nel libro bembiano, quando il libro è meno regole e classificazione che «meravigliosa selva» di parole e usi storici relativi (Dionisotti, 1960, p. 45): il «ched» è infatti contemplato contestualmente al «ched» di cui sopra; «cheunque» in III, XXV[9]; "avere" per "essere" in I, XI; il gerundio preposizionale in III, LV. Tali punti sono poi, anch'essi nel loro piccolo, tra i motivi che fanno grande questo petrarchista e particolare ed elitaria la sua prassi imitativa, sempre attenta a non trasgredire la legge petrarchesca dell'*abstinendum verbis*, puntando quanto più possibile non sull'evidenza delle parole ma sul meno afferrabile livello inferiore (i «ned» ecc.) o superiore (stilistica profonda, giri sintattici, moduli argomentativi, forma-canzoniere...). E questi piccoli punti ci dicono anche, o ci confermano, come Della Casa sia imitatore non del noto e dell'ordinario ma di tutto ciò che è hapax e dintorni: «ha» per "è", il «ned» ecc. sono tutti nei *Fragmenta* ma una volta soltanto e sempre a tiratura limitata nel dopo-Petrarca. Il gerundio preposizionale di Della Casa è poi un caso non di imitazione ma di emulazione di quello che è già un «relitto» ai tempi di Petrarca (Vitale, 1996, p. 359). Perché il suo «in procurando» non è l'«in aspectando» di *RVF* 264,46, citato invece alla lettera da Bembo per tre volte, da Curzio Gonzaga, Bernardo Tasso, Giambattista Giraldi Cinzio, Tansillo e pochi altri.

Sempre alla luce delle *Prose* – fonte casiana non occasionale, e dunque più o meno alla pari delle fonti liriche dei vari Petrarca, Dante, Bembo ecc. –, non si può che concordare con la scelta di Tanturli di lasciare a 31,14 «spento è favilla» come nella *princeps* e in altri testimoni ma diversamente da Fedi (1978). Sarà tuttavia da interpretare non come «irregolarità» non identificata (Tanturli, 2001, p. 212), ma come ulteriore applicazione di *Prose* III, VIII («Né mancò ancora che essi non ponessero alle volte di queste voci, col fine del maschio, dandole nondimeno a reggere voci di femina»: Bembo, *Prose*, p. 198), e analogo di Bembo 45,3 «or è ben giunto ogni mia festa a riva», costrutto notevole di nuovo segnalato da Dionisotti (1960, p. 543).

Ci si fermi ancora sua un altro fatto minimo che, se glossato opportunamente dal commentatore, può servire a far conoscere qualco-

9. Per la fortuna di «cheunque» cfr. Trovato (2000).

sa sulla tradizione, su come sia forte e su come funzioni, su come ragioni un poeta, e soprattutto un petrarchista. Si considerino quindi i due testi che Bembo e Della Casa hanno dedicato al mito di Elena. Nel vario materiale in comune tra i due testi c'è anche una rima in EO, che comprende tra i suoi rimanti anche una forma di perfetto debole rara, da usarsi con prudenza, scrive il Bembo delle *Prose*, e solo in poesia: «cadeo», «poteo», «feo», «chiedeo». Dionisotti, Fedi e Gorni segnalano questa rima come non petrarchesca ma dantesca. Non precisano il luogo dantesco, ed è un peccato perché una serie in EO è proprio in un luogo dove Elena è nominata: «Elena vedi, per cui tanto reo» (*Inf.* 5,64). Dunque già Dante crea il pattern "Elena + rima in EO", Bembo lo segue e anche Della Casa. EO è una rima e una forma verbale rara, solo cinque occorrenze in Bembo: il quale tre le spende nel nostro testo e una, il verbo «cadeo», in un testo sul mito di Fetonte. Ma qui è Petrarca ad autorizzarlo. Solo due i perfetti in EO nei *Fragmenta* e uno dei due è nella canzone 23, quando scrive «cadeo» per riferirsi appunto a Fetonte. Infine, la quinta occorrenza del perfetto in EO in Bembo è libera, cioè non è né di Elena né di Fetonte, però – a proposito di diacronia – la troviamo in un testo-simbolo della sua maturità di poeta e intellettuale classicista, nella grande canzone *Alma cortese*. E negli altri petrarchisti? Negli altri petrarchisti, guarda caso, la rima EO è presente o in testi che parlano di Elena, o in testi che parlano di Fetonte.

4.3
Puntualità e sistematicità: linguistica, metrica e retorica

1. Contini è un commentatore esemplare perché è ripetitivo, cioè sistematico e sempre vigile. Quando il testo o i testi ripetutamente fanno domande, anche le stesse ma in luoghi e momenti diversi, Contini puntualmente risponde[10]. Aprendo a caso il primo tomo dei *Poeti del Duecento*, la nota «*poi*: congiunzione» c'è ad esempio a p. 313,

10. «Si aggiunga l'altro carattere del commento, nel suo accompagnare passo passo il testo: la sua naturale ripetitività, in connessione col riprodursi nel testo di situazioni formali o d'informazione analoghe; per cui una chiosa non è detto che valga una volta per tutte (ovviandosi alla ripetizione con rinvii [...])» (De Robertis, 1992, p. 172).

e di nuovo alle pp. 317 e 321; e addirittura si ritrova in uno stesso piede di pagina e in strettissimo giro di note (la 8 e la 15) per una canzone di Monte Andrea (p. 450). Ci sono tre note che iniziano con «Costruire: [...]» in una sola pagina (p. 304). Per indicare la presenza non momentanea ma strutturale di un'allitterazione gli basta la seguente nota: «notevole l'allitterazione, cfr. anche 3, 6 ecc.» (p. 309). Questi esempi per dire una cosa ovvia: che cioè i rinvii sono importanti perché saldano i singoli punti al sistema, all'unità conclusiva del testo e del macrotesto commentato, perché li trattano non come luoghi isolati e irrelati ma come link; perché, i rinvii, sono la memoria del commento. Se l'autore ricorda ciò che ha fatto e quando e dove (si pensi ai tanti «attende» petrarcheschi, al famoso «attende in hoc repetitionem» citato da Contini, 1943, p. 14), è giusto che anche il commentatore se ne ricordi e lo ricordi agli altri. Meglio quindi mettere anche a sistema, quanto e quando si può, prevedendo degli spazi fissi, sezioni e fasce avulse dal tradizionale cappello più discorsivo e mobile per argomenti – come hanno fatto Santagata (1996) per Petrarca e Leonardi (1994) per Guittone –, nei quali collocare dati metrici come schemi e rime, connessioni intertestuali e altro. Se ad esempio Tanturli avesse staccato dal resto del cappello le sue osservazioni, fitte quanto perspicue, su schemi e rime avrebbe forse reso ancora più chiare e fruibili le suddette osservazioni e ancora più evidente la coesione testuale degli stessi cappelli[11]. Congenere aiuto alla memoria e momento di unificazione in un luogo solo di eventi polverizzati nei testi sono gli indici che auspica ancora padre Pozzi[12]. Se

11. «Sotto la forma della postilla si è costretti a riunire discorsi dai contenuti eterogenei [...]. La funzionalità del messaggio dovrebbe tradursi visivamente in un'apparecchiatura tipografica adeguata. Ci vorrebbe una messa in pagina con caratteri diversi a seconda della natura della postilla [...]. Sogno una tipografia come quella (ancora in uso nel Seicento) delle Bibbie commentate, che sanno differenziare nei caratteri i vari piani: glossa ordinaria, postille del Lirano, delle sillogi patristiche e degli autori più recenti. Le postille esplicative sono stampate in interlinea con caratteri piccoli, le citazioni e i luoghi paralleli stanno sui margini [e così via]» (Pozzi, 1992, pp. 332-3).

12. «Bisogna pensare anche [...] soprattutto agli indici. Usa, ma non abbastanza, fare l'indice dei contenuti di un testo; non usa mai o quasi allestire un indice dei nomi e delle cose contenute nel commento. Essi sono, a mio avviso, indispensabili. [...] Si potrebbero immaginare schemi di rinvii organici alle varie forme e contenuti

indicare lo schema metrico a ogni testo è criticamente utile, più utile ancora sarà una tavola metrica conclusiva[13], perché è l'occasione di stilare comodamente graduatorie di gusto non sempre così prevedibilmente petrarchesco, come ormai più di uno studio ha indicato[14].

Ma non si abbia fretta su questo punto. Indicare lo schema metrico non è solo un atto diligente ma proprio un atto critico, uno strumento di informazione sulla cultura metrica e non solo di un autore. Chi infatti prescrive, come Girolamo Muzio (*Annotazioni*, p. 173), pochi schemi e sempre quelli, sempre petrarcheschi, scrive anche: «Io seguirei anzi il Petrarca, quando egli fosse anche solo». E chi invece, come il Minturno, esorta alla varietà metrica e anche alla eresia, viene definito in una lettera a lui spedita da Guidiccioni «uno spirito elevato», e «uno spirito elevato desidera la libertà e d'esser detto ritrovator di cose nuove» (*Le lettere*, vol. I, p. 166). Indicare lo schema metrico di un testo è pertanto un momento di verifica importante su uno dei nodi più importanti della letteratura cinquecentesca, cioè la dialettica obbedienza/disobbedienza. E l'ideale sarebbe poi indicarlo sempre. Sempre, perché la sistematicità e la coerenza sono una bella dote di un bel commento, e sempre, perché, anche se rischiamo di ripetere *enne volte* lo stesso schema di sonetto, questo ha un senso, anzi più sensi e vantaggi. Qualche esempio. Noi sappiamo che Petrarca preferisce di massima due schemi: le quartine quasi inderogabilmente incrociate associate perlopiù o a CDE CDE (36,5%) o a CDC DCD (34,4%). Grazie dunque alla costante indicazione dello schema metrico e poi, senz'altro, grazie ad una tavola metrica riassuntiva in appendice al commento, il lettore delle *Rime* di Bembo può scoprire che lui preferisce molto di più lo schema petrarchesco «più temperato», il CDC CDC (37% rispetto al 17% dell'altro); e il lettore di Gaspara Stampa quasi si stupirà del suo ipercorrettismo bembiano (CDC DCD al 91%); e così questo lettore potrà già nel suo albero metrico assegnare un ramo, "piacevole", a questi due, e poi as-

via via toccati nelle postille. [...] nell'indice al commento dell'*Adone* ho iscritto voci come "struttura ellittica, stile dei temi encomiastici, funzione di macchina narrativa attribuita alla freccia di Cupido" e altre dello stesso genere» (ivi, pp. 331-2).

13. Come hanno fatto ancora Santagata (1996), Leonardi (1994) e Milite (2000) per il petrarchista Berardino Rota.

14. Cfr. ad esempio Bartolomeo (2001).

segnarne un altro, distinto e opposto, ai poeti seguenti (affiancabili anche per molti altri motivi non solo metrici): a Della Casa che preferisce, anche se di poco, il CDE CDE; a Guidiccioni (fervente estimatore, si ricordi, di Minturno), 60% contro il 5% dello schema alternato; a Varchi, 27% contro 12%; all'amico e *protégé* Annibal Caro – accusato fra l'altro di scarsa «petrarcalità» da Lodovico Castelvetro –, 44% contro 28%; infine ai due Tasso, il padre 20% contro 8% e Torquato del Chigiano 25% contro il misero 6% di CDC DCD.

E indicare lo schema metrico sempre, anche se è noiosamente sempre quello, è interessante e riserva sorprese anche per un artista che sta per i fatti suoi come Michelangelo. Icona del poeta maledetto e della libera creatività, quando scrive sonetti Michelangelo si dimostra di una noia e una ripetitività mortali: per 78 sonetti completi ripete per 70 volte lo schema CDE CDE, tanto da ritrovarselo anche quando scrive madrigali. Ad esempio il n. 15, *Di te me veggo e di lontan mi chiamo*, è praticamente un sonetto come ha fatto notare Mariano Damian citato opportunamente da Matteo Residori nel suo commento (Michelangelo, *Rime*, p. 25). E se la segnalazione dello schema metrico è sempre utile, lo è di più in certi luoghi istituzionalmente forti di un libro, ad esempio nel testo proemiale. Così facendo, e sapendo che Petrarca apre i *Fragmenta* con CDE CDE, si testa sul campo ciò che Gian Biagio Conte ha chiamato la specializzazione incipitaria della memoria. Obbedire o disobbedire alla lettera del modello ha qui, in apertura di libro, assolutamente un valore in più. *In limine* alle sue *Rime* Bembo obbedisce, nonostante una sostanziale autonomia dei contenuti del suo sonetto proemiale rispetto al proemiale petrarchesco, e nonostante, si diceva, nella macroeconomia del libro lo schema non sia affatto maggioritario. Anche il primo di Gaspara Stampa ha CDE CDE, nonostante il 91% di CDC DCD. Così fa Chiara Matraini, così Antonio Brocardo, nonostante sia *RVF* 3 il suo evidente modello di riferimento diegetico-contenutistico, e il 3 abbia nelle terzine il CDE DCE. E così tanti altri come, fra tutti, Della Casa e il Tasso del Chigiano. Da quest'ultimo lo schema del proemio petrarchesco è proprio voluto, cercato: il suo CDE CDE è l'esito di una correzione, perché l'ordine primitivo era CDE ECD, ovvero un ordine non petrarchesco ma ben collaudato dal padre Bernardo e anche dal Della Casa. È significativo il fatto che questa sia l'unica correzione metrica del primo libro tassiano, si-

gnificativo che per l'*incipit* del secondo non abbia più dubbi e scriva subito CDE CDE. E forse ancora più significativo, o almeno suggestivo, è pensare che questa correzione faccia massa con tutto un sistema correttorio che va in direzione di un maggior rispetto del modello lirico petrarchesco, direzione che fa fede di un Tasso ormai adulto che ridà al lirico ciò che è del lirico, e dà all'epico ciò che è dell'epico. Fra tutti la sicura e disinvolta cancellazione dei tanti *enjambements* dalla sua lirica prima maniera – come dimostrato definitivamente da Davide Colussi (1998) –, *enjambements* che invece difende con i denti, e tragicamente, per la sua *Liberata*.

Si è così fatto il nome di un petrarchista poco petrarchista come Bernardo Tasso e nello stesso tempo si è accennato al ramo non petrarchesco degli schemi metrici, al risvolto della disobbedienza. Indicare lo schema e soprattutto, ripeto, mettere in fondo una tavola metrica significa appunto insinuare nell'utente di un commento il sospetto che anche nel sonetto – e non solo nella canzone – il petrarchista si tenga un suo margine di libertà e scelta, e che nell'ampiezza di tale margine si possa fare storia e forse geografia del petrarchismo e seguire la diacronia di un autore.

TABELLA 4.1
Sonetto, schemi rimici

	Schemi petrarcheschi	Schemi non petrarcheschi
Trissino	97,77%	2,23%
Bembo	86,30%	13,70%
Coppetta	97,50%	2,50%
Stampa	99,50%	0,50%
Della Casa	83,56%	16,44%
Caro	84,30%	15,70%
Varchi	75,00%	25,00%
Guidiccioni	80,00%	20,00%
V. Colonna	82,00%	18,00%
B. Tasso	73,20%	26,80%
M. Colonna	80,60%	19,40%
Minturno	53,60%	46,40%
T. Tasso	82,70%	17,30%

Fonte: Afribo (2001), p. 146.

L'utente, con sotto gli occhi più tavole metriche di più autori, può ottenere un quadro come quello illustrato nella TAB. 4.1 e trarne queste minime conclusioni: che soprattutto Trissino, Coppetta, Stampa sono più realisti del re Bembo – e a questi affiancherei Girolamo Muzio, i cui diciotto sonetti antologizzati da Ruscelli (*Fiori*, pp. 405-16) sono tutti tranne uno perfettamente petrarcheschi. Poi si può riflettere che Trissino e Muzio sono obbedienti al loro se stesso teorico, e tutti e tre sono in generale obbedienti a un teorico come Lodovico Dolce, il quale dopo aver elencato più o meno tutti gli schemi petrarcheschi concludeva: «i giovani procaccino più tosto d'haver piena cognition de gli ordini e delle bellezze loro, che esser trovatori di nuovi versi» (*Le osservationi*, p. 181) – affermazione molto lontana dalla *mens* bembiana, per la quale non vi era altra legge se non «quella certa regola che il piacere» (Bembo, *Prose*, pp. 152-3).

Guardando ancora la TAB. 4.1 si scopre che anche il Bembo poeta una certa libertà se la prende, e così Della Casa, ma molto più il già citato Bernardo Tasso, il quale fra l'altro non inizia mai i suoi cinque libri degli *Amori* con il CDE CDE petrarchesco; e poi Varchi, non per niente bersaglio della *Varchina* di Muzio, e poi altri fra cui, con valori massimi, un teorico molto letto da Torquato Tasso, e cioè Minturno, il quale scrive il 46% dei suoi sonetti su schemi non petrarcheschi e, coerentemente, nel dialogo dell'*Arte poetica* (pp. 244-5) propone una serie smisurata di possibilità di accordo, tanto che fa esclamare al suo interlocutore: «A che tante maniere di quartetti e di terzetti? Hor non dovea il Sonetto d'una, o di due contentarsi?». Vicinissimo a lui, anni dopo, il Tasso metricologo della *Cavaletta*.

Per un editore è ancora più doveroso indicare lo schema metrico se questo è anomalo – come fa puntualmente Gorni nei *Poeti del Cinquecento* – e se questo è il non petrarchesco CDE CED, perché ha una storia particolarissima e burrascosa; lo schema ci può dire che Bembo – che lo usa in misura pertinente – è legato a Petrarca ma anche alla sua terra, alla tradizione lirica veneto-emiliana dove tale schema è ben frequentato, come ha dimostrato Santagata (1986). Inoltre questo è lo schema di un sonetto cruciale come *Questa vita mortal* di Della Casa, letto e straletto da tutta la critica contemporanea che conta, da Varchi a Tasso a Muzio. Anche in questo caso la società letteraria si divide non irenicamente: il sonetto e lo schema piacciono e di-

ventano archetipo di scrittura per Tasso, Varchi ecc., non piacciono per niente ai vari Muzio, Ruscelli, Dolce; proprio uno dei capi di accusa della *Varchina* di Muzio è costituito dall'abuso di tale schema nelle poesie di Varchi (su un campione di 144 sonetti diciotto volte[15].

Gli schemi metrici possono anche costituire – come si diceva – un indicatore sensibile della diacronia di un autore. Si scopre che il ritmo di crescita di certe combinazioni non petrarchesche, mettiamo il solito CDE CED, è direttamente proporzionale a quello del secolo, e lo si può vedere nella diacronia degli *Amori* di Bernardo Tasso, dove a una media di CDE CED appena superiore al 6% nei primi tre libri (dal 1531 al 1537) fa riscontro il 20% nel quarto e nel quinto, raccolti per la prima volta nell'edizione del 1555 malamente rivista da Dolce, e definitivamente nella giolitina del 1560. Ed è poi, lo schema non petrarchesco, tendenzialmente correlato ai contenuti. CDE CED aumenta man mano che da contenuti amorosi il sonetto si sposta ad argomenti spirituali o altro. Nella prima sezione amorosa delle *Rime* di Vittoria Colonna CDE CED si ferma a un 5% scarso, ma si impenna oltre il 21% nella prima sezione delle *Rime spirituali* dell'edizione Bullock. Non per niente *Questa vita mortal* non è un sonetto amoroso.

2. Anche un indice delle figure retoriche varrebbe da solo a fermare o confermare uno degli aspetti qualitativamente e quantitativamente distintivi della scrittura di Della Casa rispetto a precedenti e coevi, ovvero la sua coazione all'*ornatus*[16]. Perché iperbati ed epifrasi fioccano veramente a ogni testo e anche più: per un'idea di massima si pensi che a ogni iperbato (o epifrasi) in Bembo ne corrispondono quattro in Della Casa. Tale indice visualizzerebbe poi come tale cellula estrema dell'*ordo artificialis* cresca nel tempo, o almeno nel tempo del suo racconto lirico. E un tale indice, se applicato anche alle rime bembiane, ci mostrerebbe che la curva sale sensibilmente nei testi tardi, segnando pertanto un ulteriore *carrefour* tra l'autore veneziano e il suo legittimo erede. Quest'ultimo nel *Galateo* sembra quasi volerci suggerire di guardare in questa direzione come a uno dei tratti distintivi e paradigmatici di quella lingua speciale che è la scrittura lirica:

15. Per l'argomento cfr. Afribo (2001), pp. 132-46.
16. Cfr. tra gli altri Zublena (2002).

Le parole vogliono essere ordinate secondo che richiede l'uso del favellar comune, e non aviluppate e intrecciate in qua e in là come molti fanno per leggiadria. Il favellar de' quali si rassomiglia più a notaio che legga in volgare lo istrumento che egli dettò latino che ad uom che ragioni in suo linguaggio, come è a dire "imagini di ben seguendo false"; "del fiorir queste inanzi tempo tempie", i quali modi alle volte convengon a chi fa versi, ma a chi favella si disdicono sempre. E bisogna che l'uomo si discosti in ragionando dal versificare, ma eziandio dalla pompa dell'arringare (Della Casa, *Prose*, p. 244).

Queste parole sono infatti, come spesso accade, anche un momento di autocommento. I due versi di Dante valgono per mettere il dito non soltanto sulla retorica di Dante o dei poeti in generale, ma anche sulla propria se il primo verso dantesco assomiglia non poco al «[...] falso d'onor segno [...]» di 25,11 e soprattutto a 47,87 – «a seguir poi falsa d'onore insegna». Tanturli è – come sempre e lo vedremo – puntuale nel raccordare i due momenti casiani e nel segnalare per il secondo la fonte dantesca, ma non accenna al passo del *Galateo* (come del resto non rinviano alle *Rime* gli editori e i commentatori del *Galateo*). L'omissione non sorprende in quanto fa parte di una scelta di campo di Tanturli: quella di escludere o di ridurre al minimo i riferimenti al Della Casa diverso dal lirico, per una massima focalizzazione sulla storia interna delle sue *Rime*. Ma se il fine e i risultati sono ineccepibili, sul mezzo in questione si potrebbe discutere.

Le righe del *Galateo* danno due informazioni ulteriori, tra loro correlate. Per prima cosa sembrano dirci che i "viluppi" di iperbati, inversioni e altro di sintatticamente e retoricamente marcato sono sì del volgare e dei suoi autori più importanti, ma in generale "rassomigliano" al latino, al suo *ordo verborum* naturalmente artificiale. Questo confermerebbe, almeno in teoria, la tesi di fondo dell'importante contributo di Giovanni Parenti (1997, p. 210): «[Della Casa] ottenne che il volgare di Petrarca e di Bembo, ripensato e ricalcato sul modello oraziano, sembrasse parlare latino», sempre che Orazio sia da intendere come parte importante, ma sempre parte, della metodologia complessiva del lavoro casiano, che è un lavoro svolto sempre su due, anzi tre, tavoli (greco compreso) paralleli ma convergenti e cooperanti nei risultati. Si pensi ad esempio come di portata fondativa per la sua sintassi anche lirica potrebbe essere stata l'esperien-

za delle traduzioni dal greco in latino, con un latino sollecitato fino alla soglia di tolleranza a rendere conto della inventività del greco (del resto, sul latino come ispirazione per costrutti «magnifici» e «gravi» insisteva un lettore casiano d'eccezione come Tasso). Ecco dunque l'opportunità di vedere anche al di là dei domini del lirico ciò che è del lirico, per cercarvi analogie e spunti ermeneuticamente utili, magari soprattutto nell'ipertesto chiamato più direttamente in causa, e cioè nei *Carmina* dove, «riprendendo il paragone del *Galateo*, si potrebbe quasi dire che il notaro legge finalmente il suo strumento nella lingua originale in cui era stato dettato»[17].

Ma il passo del *Galateo* – e siamo alla seconda informazione – dice pure che questo tipo di volgare latino si conviene non solo ai poeti ma anche alla «pompa dell'arringare», avvertendoci di conseguenza di guardare al Della Casa oratore.

Tutto questo almeno in teoria, si diceva, ma può essere verificato, più o meno rapidamente, per l'uno e per l'altro aspetto. Si veda intanto se e quanto la sintassi lirica di Della Casa volgare "rassomigli" effettivamente a quella della lingua latina. Ad esempio: su sessantaquattro gruppi infinito-reggente solo dieci presentano la sequenza normalmente romanza reggente-infinito e non separata da alcuna intrusione; trentasette esibiscono inversione («[...] prender bramo [...]»: 34,3); diciassette sono separati («né *poria* lingua od intelletto umano / *formar* [...]»: 1,5-6): dunque oltre l'80% di casi non standard. Esiti in linea anche considerando il gruppo ausiliare-participio dei verbi composti: ventuno in sequenza normale, diciassette invertiti («[...] perduto havrebbe»: 6,2) e sei separati («Deh come *ha* 'l folle poi cangiando l'esca / *cangiato* [...]»: 61,29); siamo qui oltre il 50%. Per la qualità di tali scarti retorici non servirà scomodare il latino; essi non sono niente di trascendentale, sono anzi istituzionali della forma lirica, ma questo entro un certo limite quantitativo. E il limite, ci si accorge, è ampiamente superato da Della Casa non appena si confrontino i dati suoi con quelli bembiani mai oltre rispettivamente il 45 e il 34% (con semmai la solita impennata in esempla-

17. Parenti (1997), p. 216; «[a]lle *Rime*, il *Carminum liber* risulta connesso senza cesure dalla continuità degli spunti e dei temi che si ripetono dall'una all'altra raccolta, e per la presenza nei carmi, quale modello ideale e formale praticamente esclusivo, dell'archetipo stesso dello stile lirico del Casa volgare, Orazio» (*ibid.*).

ri tardi e notevoli per il dossier Bembo ultimo-Della Casa, come – a partire dall'*incipit* – *Se stata foste voi nel colle Ideo*)[18]. Limiti ben più bassi si indovinano sfogliando i testi compresi nelle sezioni *Amici del Bembo* e *Poeti veneti* dell'antologia ricciardiana, ma sarà significativa la coincidenza con gli eccessi casiani di un testo di Antonio Isidoro Mezzabarba (*Poeti del Cinquecento*, pp. 294-5), non per niente traduzione del *Faunus* bembiano[19].

L'effetto-latino ovviamente si ingigantisce se si ricorda che questi fatti avvengono in un contesto fittissimo di altri latinismi sintattici come infinitive crude, continue anastrofi e allontanamenti degli argomenti dei verbi e delle preposizioni, prolessi, interposizioni e incisi, frasi con il verbo alla fine con dunque la continua messa a contatto dei costituenti nominali, figura anfibologica se questi sono soggetto e oggetto coincidenti nel numero («[...] e come / vera eloquenza un cor gelato accenda»: 39,10-11), figura eccessiva a detta di un osservante del "gusto medio" come Lodovico Dolce, che la trovava "viziosa" persino nel Petrarca di «Vincitore Alexandro l'ira vinse» (RVF 232)[20]. E non si dimentichi, per finire, che di nuovo il tutto si associa ai già detti iperbati, epifrasi (cfr. Serianni, 1997, p. 46), enallagi («né per Borea già mai di queste quercie, / [...] tremar l'horride foglie»: 56,12-13, con «horride» tradizionale epiteto di Borea ma, appunto, qui associato a «foglie») e chiasmi di portata eccezionale (cfr. 50,1-5 e la nota di Tanturli, 2001, p. 153). Insomma veramente troppo e troppo sistematico perché bastino a spiegarlo gli «sparsi indizi» rintracciabili in Petrarca, Sannazzaro, Bembo ecc. (Parenti, 1997, p. 210).

18. Il calcolo si riferisce ai primi 84 testi delle *Rime* del 1530 edite nei *Poeti del Cinquecento*. Le cose invece cambiano in eventi particolari ma anche nelle cifre medie dei testi inclusi nella sezione *Altre rime tarde*. Il campione è di necessità ristretto, ma è impossibile non rilevare che per il nucleo reggente-infinito (il primo gruppo) Bembo non conosce su dieci occasioni alcun ordine normale; e nel secondo la quota di inversioni e separazioni non è indifferente.

19. E non per niente sostanzialmente coincidono la concezione e le soluzioni sintattiche di altri due poeti che per programma hanno cercato di adeguare «le Muse thoscane alle greche, e alle latine»: Bernardo Tasso e Renato Trivulzio, per quanto quest'ultimo «rimase irraggiungibile» a Della Casa (Parenti, 1997, pp. 207-8).

20. «È vitioso questo sentimento dubbio che non ben s'intenderebbe se 'l Petrarca avesse voluto inferire che l'ira fu vinta da Alessandro, o Alessandro dall'ira» (Dolce, *Le osservationi*, p. 112).

Seconda e ultima verifica, questa per testare se potrà valere la pena di servirsi del Della Casa oratore per informare meglio sul lirico. Si tenga ad esempio presente che nelle sue *Rime* c'è una dittologia di clausola, sia aggettivale sia verbale, ogni 4,34 versi contro una ogni 5,7 in Bembo, una ogni 9,8 nel campione citato dei *Poeti del Cinquecento* e una ogni 9,7 del *Canzoniere* petrarchesco[21]. L'eccezionale soluzione di continuità – pur nella continuità dell'istituto "dittologia" – rispetto ai normali usi del sistema lirico tradizionale è invece continuità senza strappi con il suo "floreale" e puntualizzante stile oratorio. Data l'incongruità dei due generi per un confronto statistico, basterà un ritaglio, nemmeno fuori media, dall'orazione a Carlo V *intorno alla restituzione della città di Piacenza*, la quale è poi «di livello stilistico meno ornato» (Zublena, 2002, p. 91) rispetto all'altra *al senato di Venezia* e diversamente da questa inclusa nella *princeps* del 1558:

che ciò procede da Voi, sia non solamente lecito e conceduto e approvato, ma magnanimo insieme e commendato e ammirato: conciosiacosa che la vostra vita, i vostri costumi, e le vostre maniere, e tutti i vostri preteriti e presenti fatti, siano non solamente attesi e mirati, ma ancora raccolti e scritti, e diffusamente narrati [...] e come io spero le approveranno tutte, sì come diritte e pure e chiare e grandi e maravigliose (Della Casa, *Prose*, pp. 301-2).

E nemmeno sarà inutile scoprire che certe ossessioni non siano confinate al lirico: come un certo materiale da dittologia (due volte «feroce e guerrero», da confrontare con i due *incipit* di 6 e 52); le immagini del «nobile uccello» o dei sentieri «torti»; i soliti iperbati, epifrasi e i vari fenomeni di accumulazione a sinistra e di interposizione.

3. Dopo tutti questi dati si potrebbe giustamente obiettare che tutto questo è materia per uno studio sistematico e non per un commento. Ma è altrettanto vero che il secondo dovrebbe, quanto più può e come auspica Cesare Segre (1992), avvicinarsi e integrarsi al primo se pretende di essere puntuale ma non *locale*, di trattare i fatti del

21. Tradotto in numeri assoluti sono 100 dittologie nel totale dei 434 versi di Della Casa; 76 nei 434 che ho scelto come campione del Bembo lirico; 83 sugli 818 versi delle sezioni *Amici del Bembo* e *Poeti veneti*; 455 sui 4.438 dei 317 sonetti dei *Fragmenta*. Cfr. inoltre Serianni (1997), pp. 45-58.

testo sempre come fatti strutturali, funzionando pertanto come una concordanza ragionata. Ovviamente non si dovranno presentare dati, percentuali e altro di simile, ma basterà dire che quell'iperbato, quella dittologia ecc. sono parte di un tutto ecc.[22]. E ancora lo studio sistematico, preliminare di necessità a un commento, aiuterà il commentatore a farsi una gerarchia mentale, al fine di stabilire che cosa conti, cosa sia accidente o sostanza e meriti una nota più eventuali rinvii, così da risultare il più stretto possibile a quel «principio di economia» di cui parla padre Pozzi (1992, p. 313) a proposito del Contini commentatore, «che non vuol dire risparmio, ma ipotesi la meno dispendiosa in quanto, caso per caso, risulti la più adatta al documento affrontato».

Certi livelli del testo possono in linea di principio sembrare più un vezzo che una necessità, e nel dubbio essere scaricati dal commentatore. Ma anche in casi del genere la conoscenza del sistema aiuta a decidere per un verso o per l'altro. Può ad esempio essere anche utile segnalare un'allitterazione se non altro perché l'«elemento sensuale» in poesia da Dante a D'Annunzio a Montale non è da trascurare (Mengaldo, 1994, p. 120), e così fa Tanturli (2001, p. 30) nei casi più scottanti come «spesso al laccio cader colto il cor mio, / et voi, candide man, che 'l colpo rio» (11,6-7). Ma lo è di più se quell'allitterazione non è solo un effetto locale ma una pratica connotativa protratta che dunque inerisce a un bisogno e a una scelta sistematica di un autore. Se poi quella pratica allitterativa dimostra competenze e ubicazioni precise nel sistema, ecco che l'utilità di segnalarla è massima. Perché non si segnala semplicemente un aneddoto stilistico ma

22. «Il commento non può fornire una illustrazione globale di tutte le proiezioni del principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione, ma può certo cogliere i punti nodali di questo processo, soprattutto al fine di segnalare i nessi tra una proiezione e l'altra. A questo punto noi tocchiamo le fasi della fondazione delle strutture a partire dagli elementi del sistema» (Segre, 1992, p. 10); «lo studio del sistema enfatizza più decisamente i paradigmi, anche se come potenzialità già messe in atto e rilevabili nel commento, mentre il commento enfatizza soprattutto i sintagmi e, nel complesso, la struttura, anche se considerando molto spesso i paradigmi a cui i sintagmi risalgono. Sono due prospettive che cerchiamo di integrare, magari affiancando al commento uno studio sistematico, nel nostro impegno per strappare all'opera il suo messaggio nel modo più particolareggiato, aderente e vivo che ci è possibile» (ivi, p. 14).

un istituto. Ma il commento, ripeto, si può accorgere di questo solo dopo una schedatura generale. Senza questa il commentatore può benissimo non segnalare la trama allitterativa di «[...] opprime et punge» (2,13), ma con la schedatura di tutti i sessantaquattro testi casiani non potrà non farlo con l'obbligo di rinviare a qualche luogo rappresentativo dei tantissimi in cui sono presenti dittologie o altre stringhe testuali fortemente allitteranti sulla bilabiale come, a stretto giro, «[...] parta e scompagne» (3,4) o «Così deluso il cor più volte e punto / da l'aspro orgoglio [...]» (5,9-10)[23].

All'interno invece del singolo testo sono utili le note di Tanturli (2001, p. 4), come la seguente: «l'allitterazione della *v* nella sezione mediana del verso risponde all'allitterazione, lì della *m*, nello stesso punto di 4», e in tutti i casi in cui l'allitterazione sia un modo di enfatizzare l'architettura della forma-sonetto proprio nei suoi cardini metrici come appunto ai vv. 4 e 8. O ancor più quando Tanturli segnala lo spessore storico di tali fenomeni, come nel caso di *venen-vena* (8,13), «figura etimologica già petrarchesca» appunto (ivi, p. 24); o quando spiega (ivi, p. 41) che il valore fonosimbolico dell'allitterazione di «ma non COMmosser mai CONtrari venti» (16,6) è già cercato da altri (Dante e Petrarca) e dallo stesso Della Casa se la lezione primitiva era «rapidi venti».

Ancora, la conoscenza del sistema contribuisce 1. di nuovo a dare importanza a qualcosa che apparentemente sembrerebbe non averla o averla solo all'interno di nicchie disciplinari e non oltre; 2. a circostanziare, su questa base, orizzonti intertestuali e interautoriali; 3. a illuminare meglio il senso e la natura di un luogo di non sicura interpretazione. Si prenda ad esempio «nel sacro monte, ov'hoggi huom rado vène» (25,6). Intanto è già importante il fatto che ci sia un uso avverbiale dell'aggettivo, perché tale prassi è sì istituzionale ma non ordinaria, ed è dunque un segno almeno minimo di ricercatezza.

23. Cfr. inoltre: «penser mi purgo et spoglio» (17,3); «hor pieta hor pace» (22,8); «e parla e spira» (33,3); «aspre e profonde» (34,4); «dal penser parto et dispergo» (35,4); «piango et sospiro» (45,65); «pianga et prieghi» (45,74); «consperge et ricompensa» (45,90); «sospiro et ploro» (47,30); «pensieri et opre» (47,96). Altre clausole significative: «per tempo perde» (32,32); «perché non piaga» (40,9); «né punge piaga» (40,13); «la pura / parte» (64,3-4). Non mancherà tale abbondanza di risultati anche schedando dittologie e sequenze allitteranti su suoni diversi da quello bilabiale.

Non per niente, quando c'è in Petrarca, Santagata (1996, pp. 366, 552, 1165) sente giustamente il bisogno di segnalarla e spiegarla. Segnalarla tutte le volte (almeno sei) che la si trova nel canzoniere casiano può essere una ennesima dimostrazione di come non sia semplice leggenda l'artificiosità di Della Casa, e questa «non nasc[a] da una materia informe» (Dionisotti, 1951, p. 44) ma da mattoncini ben selezionati, e uniti da un grande progetto culturale. Questi fatti per un commentatore possono essere euristicamente fertili, in quanto il loro cerchio di luce è decisamente meno confuso e diffuso di quello prodotto da *verba singula* (troppo di tutti nel petrarchismo), ma nello stesso tempo meno preciso, meno polarizzato di quello prodotto dal solo incontro di «due atti testuali» (Santagata, 1980, p. 88). Non è forse un caso, quindi, che l'uso avverbiale di «tardo» – «Or sete giunta tardo a le mie rime» – si trovi di nuovo in *Se stata foste voi nel colle Ideo*, cioè in un ipotesto capitale non tanto perché presta soltanto sintagmi o emistichi ma perché propone a Della Casa una maniera, uno stile.

Si resti ancora su questo punto, riprendendo il verso casiano da cui si era partiti: «nel sacro monte, ov'hoggi huom rado vène». L'uso dell'aggettivo «rado» (o del suo sinonimo più prossimo, «raro») in funzione avverbiale non è circoscritto a 25,6 ma si ripete per altre due volte: al v. 5 del sonetto successivo, «ov'orma di virtù raro s'imprime», e nella grande canzone di palinodia e di svolta – «[...] vidi Elicona, e i sacri poggi / salii, dove rado orma è segnata oggi» (47,68). I primi due sonetti sono sonetti di corrispondenza con Bernardo Cappello: sono puntuali nel rispondere e nel proporre, ma dimostrano anche una documentazione pressoché completa e profonda del mondo dell'altro. La presenza di «rado» o «raro» avverbiali nei due testi casiani può essere infatti correlata e dovuta alla frequenza davvero eccezionale di tali aggettivi, di cui molti in funzione avverbiale, nelle rime del suo interlocutore veneziano, e si veda, fra il molto, «dolce onestà rado veduta in terra» (5,8[24]); «frutti che rado altra [età] mai vide in prima» (166,11); «Rado altra tenne mai tanta virtute» (214,30). Pure Bernardo Tasso, al tempo del suo libro I degli *Amores*, inviò a Cappello un sonetto, anche lui usando lo stesso *senhal* in un contesto decisamente vicino ai due sonetti casiani:

24. Per la numerazione seguo l'*ATL*.

Alma che ogni desir basso e mortale
disgombrando del saggio e dotto petto,
mandi il tuo pellegrino alto intelletto
là dove ingegno uman di rado sale (I, 112,1-4)[25].

Ma il cerchio autoriale descritto non sarebbe completo se si tacesse di ciò che può essere l'incunabolo "moderno" di un certo uso di «rado» per Cappello, Tasso e Della Casa. Si tratta del verso «cose rado o non mai vedute in terra» del sonetto proemiale delle *Rime* bembiane del 1530 e solo di queste perché, dopo, «rado» sarà cancellato: ancora dunque un testo di un Bembo alle soglie dei 60 anni, ancora un testo letto, sottolineato e riusato da Della Casa, ancora un Bembo "difficile" che parla solo a chi sa e vuole ascoltarlo. Quest'ultimo episodio conferma tra l'altro l'importanza e la felicità della scelta di Gorni di pubblicare criticamente la prima edizione, di fatto letta per prima dai suoi contemporanei, da Della Casa, Cappello, Tasso ecc. Ciascuno di essi e di altri della loro generazione si era pertanto formato leggendo e compulsando quell'edizione, e i riscontri non mancano: oltre a quello proposto qui, si aggiunga quello ad esempio notato da Tanturli (2001, p. 97) per «tra' suoi be' colli ignude a mirar ebbe» (36,14) ottenuto da Della Casa «fondendo la prima e la seconda versione» dell'ipotesto bembiano, quella del 1530 «Tra lor che Pari nude a mirar ebbe» e quella definitiva «Tra le Dive che Pari a mirar ebbe».

4. Un ultimo appunto su «rado»/«raro» in funzione avverbiale e il libro casiano. Le sue tre ripetizioni delineano un sistema di invarianti legato al tema fondamentale della virtù e della vera gloria topicamente rare in qualsiasi contemporaneità: in tutte e tre c'è anche un'orma, una salita, un monte sacro alle Muse, cioè l'Elicona (e l'Elicona c'è anche a un verso di distanza nel proemiale bembiano). Gli elementi sono sempre tra loro come incollati, e questo può essere di ostacolo all'interpretazione di Tanturli della fronte del secondo sonetto a Cappello, che per comodità qui si riporta:

25. Bernardo Tasso conosce l'uso avverbiale dell'aggettivo in tre su cinque sue occorrenze; cfr. ad esempio: «Dolce onestà, nuova bellezza e rara / con nodo di virtù legate e strette / non mai o rado vide il mondo errante» (V, 139,9-11, dove si noterà «dolce onestà» comune al luogo citato di Cappello).

Mentre fra valli paludose et ime
ritengon me larve turbate et mostri,
che tra le gemme, lasso, et l'auro et gli ostri
copron venen che 'l cor mi rosa et lime,
ov'orma di virtù raro s'imprime,
per sentier novi, a nullo ancho dimostri,
qual chi seco d'honor contenda et giostri
ten vai tu sciolto a le spedite cime.

Scrive Tanturli (2001, pp. 62-3):

Si suole staccare con un punto e virgola questo verso [il v. 5] dai precedenti e farlo seguire da una semplice virgola, riferendolo a quanto segue. Ma con quanto segue è assolutamente incongrua la limitazione *di virtù*: se mai qualcuno salirà alle spedite cime, non potrà essere che un virtuoso. Meglio perciò far dipendere la proposizione da quanto precede, riferendo *ove* alle *valli paludose et ime*, nelle quali raramente scenderà un virtuoso, o a *cor*, il cuore dell'autore perso dietro alle ambizioni, nel quale difficilmente si scorge segno di virtù.

Ma, oltre al fatto appena discusso, ne ostano alla lettura di Tanturli altri e soprattutto i due seguenti: 1. il punto e virgola nell'edizione di Fedi *ma anche* nella *princeps*; 2. non è affatto incongruente il senso pur mantenendo la punteggiatura tradizionale e così riferendo il v. 5 a quanto segue. Questo perché il v. 5 non dice che tra chi sale l'Elicona e ne calpesta i sentieri il virtuoso è un'eccezione; ma dice che sì, naturalmente, quelle orme impresse sono orme di *grimpeurs* tutti virtuosi ma, come *topos* impone, quelle orme sono rare perché solo a pochi è dato salire, e ancora meno in un presente in cui «ogne vertù è sbandita» come ad esempio si legge in RVF 7. Meglio quindi non cambiare indirizzo a quel verso e scindere ciò che in Della Casa, come si è visto, è sempre unito. Del resto anche la sintassi e la metrica suggeriscono di riferire a quanto segue il v. 5. Non bisogna troppo confidare nelle inarcature interstrofiche, che sono non la norma ma l'eccezione anche in un poeta famoso per gli *enjambements* come Della Casa, ma il cui segreto – faceva notare il Tasso della *Lezione* – stava piuttosto in altro che nella quantità. Cinque casi di inarcatura interstrofica in sessantaquattro testi possono essere relativamente tanti, ma non sufficienti. Al contrario, un ulteriore argomento per collega-

re il v. 5 a quanto segue sarà da vedere nella già osservata tendenza casiana all'anastrofe, alla prolessi, alle dislocazioni a sinistra: dunque il v. 5 e il suo "ove" prolettici di «ten vai tu sciolto a le spedite cime», tanto più che il «ten vai» è non solo in Della Casa quasi istituzionalmente posposto (si pensi tra tutti al famosissimo «O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai [...]»).

4.4
Puntualità e sistema: le fonti

1. Il circolo ermeneutico "puntualità e sistema" è ancora metodo preciso di gerarchizzazione delle fonti possibili, dunque di messa a fuoco della fonte più probabile non solo, appunto, per l'economia della *tranche* di testo in questione, ma anche per la pertinenza *strutturale* di questa nel sistema-testo. Si consideri il primo sonetto bembiano della sezione *Altre rime tarde* dei *Poeti del Cinquecento* (il n. 58 dell'edizione Dionisotti). È un testo diviso in due: la prima parte, che finisce dentro la seconda terzina, costituisce la cronaca lirica della personale sofferenza d'amore; la seconda – gli ultimi due versi – il "commento" generale: «Ma così va chi per sua luce e guida / prende bel ciglio e non cortese ingegno». Per questo, Gorni parla giustamente di «finale sentenzioso, nel gusto di Petrarca CCCIII» (*Poeti del Cinquecento*, p. 213). Ed effettivamente il sonetto petrarchesco indicato si presta come modello diegetico per il testo bembiano, soprattutto nell'ultima terzina: «i miei dì fur chiari, or son sì foschi, / come Morte che 'l fa; *così* nel mondo / sua ventura à ciascun dal dì che nasce»; cioè modulazione dal tono individuale alla dissertazione generale introdotta come in Bembo dal «così». Pur con questa premessa Gorni per il sintagma bembiano «Ma così va» cita un verso del *Purgatorio* dantesco: «quinci si va chi vuole andar per pace». Ma la somiglianza (soltanto «va», «chi» e «per», e poi solo dal punto di vista del significante) di questo Dante con Bembo è poca rispetto alla diversità: perché il «va» di Bembo significa "finisce"[26] e quello di Dante semplicemente "va"; perché i contesti sono affatto dissimili, dato che il passo dantesco è un semplice scambio di informazioni sulla di-

26. Così spiega anche Santagata (1996, p. 326) per *RVF* 65.

rezione da prendere («[...] S'a voi piace / montare in sù, qui si convien dar volta; / quinci si va chi vuole andar per pace»). Il «Ma così va» di Bembo sarà invece da pensare gemello dei «così va» petrarcheschi, anche per l'identica funzione registica che è costante in Petrarca, funzione conclusiva appunto, di stacco dal particolare al generale. Si veda tra gli altri *RVF* 65,1-8[27]:

Lasso, che mal accorto fui da prima
nel giorno ch'a ferir mi venne Amore,
ch'a passo a passo è poi fatto signore
de la mia vita, et posto in su la cima.
Io non credea per forza di sua lima
che punto di fermezza o di valore
mancasse mai ne l'indurato core;
ma così va, chi sopra 'l ver s'estima.

Gorni nell'*Introduzione* spiega che l'individuazione delle fonti non si è ridotta «a censire le riprese dall'onnipresente Petrarca» (*Poeti del Cinquecento*, p. XX). Se questo è sacrosanto e fa fede dell'ampiezza e complessità del lavoro pensato e svolto per l'antologia Ricciardi, ovviamente non deve valere a costo di dichiarare assente Petrarca quando effettivamente c'è e conta. Anche perché, per ovvi motivi, quando si tratta di petrarchismo è meglio guardare prima a Petrarca che a Dante. E poi, a che altro? Nel commento di Gorni a Bembo naturalmente in prima posizione e staccatissimo c'è Petrarca, poi Dante e i poeti latini (Virgilio, Tibullo, Catullo, Properzio fino a Giovenale), e questi anche più di Dante. Risultano sempre perspicui i rimandi da Bembo a Bembo (quasi sempre dagli *Asolani* alle *Rime*, come già Dionisotti), da rimpiangere che non ce ne siano anche di più[28]. Non c'è traccia invece del petrarchismo contemporaneo e immediatamente precedente, cioè cortigiano, assenza importante per vari motivi. Se è infatti certamente vero che sia proprio Bembo a cancellare dalla storia la poesia cortigiana e quattrocentesca in genere, è altrettanto vero che è lì dentro, in quel secolo, nella corte e fra cortigiani,

27. Cfr. inoltre *RVF* 27,10; 331,24.

28. Per interessanti rilievi su varie interferenze tra prosa degli *Asolani* e lirica di Bembo e della «compagnia degli amici», cfr. Gnocchi (1999).

che la sua poesia nasce. Sarà dunque legittimo chiedersi: non ne resta proprio niente? E non solo nei testi giovanili ma anche in quelli tardi, nei quali sarebbe suggestivo ipotizzare un ritorno, un riuso dall'alto del suo ciceronianesimo maturo, di quell'immaginario "manierista"? Si pensi ad esempio al parnassianesimo dei nomi propri (il già discusso «Ossa»), o in particolare al tema mitologico di *Se stata foste voi*, attorno al quale ricostruisce tutto il *côté* quattrocentesco un contributo di Massimo Malinverni (1991), usato da Luca Milite ma non da Gorni (il cui limite bibliografico è, come dichiarato, l'anno 1987, ma in verità con più di una eccezione in avanti), né da Tanturli (un po' troppo asciutto nella bibliografia). E ci si chiederà anche: i lontani poeti latini, ma anche Petrarca o Dante, sono tutti e solo effetti delle personali ed esclusive letture "classiche" di Bembo? O qualche parte hanno avuto i cortigiani, nel suggerire, mediare, contaminare ecc. quelle fonti "lontane"?

Ad esempio, proprio l'uso strutturale che fa Bembo dei «così va» petrarcheschi è ampiamente attestato in cortigiani del calibro di Serafino Aquilano e Tebaldeo. Analogamente il «non petrarchesco» «bruscia» del sonetto di Calmeta in apertura dei *Poeti del Cinquecento* non apparterrà al luogo dantesco indicato da Gorni (ivi, p. 15), troppo lontano e non solo cronologicamente, ma di nuovo a Tebaldeo, Aquilano, Antonio Galli, Filenio Gallo o Olimpo da Sassoferrato, dove è l'unica forma possibile.

2. Anche dalla lista delle fonti casiane che è possibile mettere insieme dall'*Introduzione* e dal commento di Tanturli (2001, p. IX) esce un Della Casa sostanzialmente sordo alla pluralità di voci del contemporaneo, ai rumori e ai brusii della «piazza di una poesia volgare ormai affollata di uomini culturalmente di ogni ceto, e di donne». Ne esce anche giustamente enfatizzata l'immagine dionisottiana di un Della Casa umanista in tempi in cui non era scontato né facile esserlo, di «una poesia aliena da ogni indulgenza al gusto dei più» delle nuove generazioni (ivi, p. XXI), che sa scegliersi subito, a testa alta, i propri *auctores*, il nobile altro da sé con cui specchiarsi e misurarsi. Ecco allora nel commento tanturliano solo grandi nomi, nomi classici: i classici latini e quelli volgari, naturalmente Petrarca e il Dante comico, ma anche il lirico e alcune teste di serie prepetrarchiste come

Cavalcanti e Cino, freschi di giuntina fra l'altro; e così anche il Quattrocento di Lorenzo, Giusto de' Conti, Sannazzaro, e il Cinquecento di Bembo, Ariosto e Guidiccioni e quasi nessun altro. Ci si chiede però se il grande Della Casa non abbia pure letto e riletto, oppure solo sfogliato, anche altri autori, grandi, meno grandi o minimi, se poi la dialogicità con il suo tempo è in fondo una marca del suo canzoniere, dato che non pochi sonetti sono omaggi, *tombeaux*, proposte o risposte a interlocutori vivi o da pochissimo scomparsi. E dunque sarà opportuno in futuro almeno provare a integrare la lista ottimamente sviscerata da Tanturli ma un po' troppo selettiva: a partire da nomi come Marmitta, Cappello, Varchi, Berardino Rota (cercandoli al di fuori del seminato dei singoli carteggi), e poi Alamanni o Bernardo Tasso ecc.[29].

È comunque vero che il supplemento d'indagine non smentirebbe il senso complessivo del commento di Tanturli; al quale la inevitabile scansione cellulare della forma-commento non impedisce che si costruisca e si faccia leggere come una narrazione critica attorno al suo oggetto che è una narrazione poetica, con una coerenza e coesione cercate e ottenute per interconnesse approssimazioni, per ripetute interrogazioni da diversi punti prospettici dei testi casiani e del relativo extratesto. E tale metodo ha poi una qualità fondamentale, che è quella di essere in ultima analisi mimetico del metodo casiano di ricezione e uso delle sue fonti. Perché Della Casa, diversamente da tutto o quasi tutto il circondario petrarchista, è un autore ben attaccato *à ses proies*: non le afferra con rapidità superficiale, non le pensa come vocabolario, rimario, pronto soccorso in genere, ma le seleziona coerentemente al contesto, tornando recursivamente su alcune. Per questo aspetto può essere indicativo quanto scrive Tanturli (2001, p. XI) nell'*Introduzione* a proposito di Lucrezio: che non è «un autore qualsiasi», che la sua presenza «non si esaurisce affatto» in un solo luogo, ma è ripetuta, difratta, e inserita «in una più estesa e profonda meditazione» (ivi, p. XII). Al di là del caso singolo, capita in generale spesso che uno stesso extratesto resti "attivo" in più luoghi di uno stesso testo casiano o di uno stesso spezzone di storia fatta da due o più testi, e tali tenden-

29. Fondamentale in questa direzione il nuovo commento di Stefano Carrai (2003).

ze, in tutte le loro occorrenze e modalità, sono sempre registrate da Tanturli (e consultabile nell'*Indice degli autori e delle opere*). Basti un esempio, rispettivamente per la prima e la seconda tendenza: RVF 340 è "attivo" non solo al v. 3 ma anche ai vv. 5-6 del sonetto casiano n. 13 (ivi, p. 34); e RVF 344 è tra le fonti dei sonetti 12-13 entrambi in morte di Soranzo (ivi, pp. 32 e 35 con rinvio a 32).

Non mancano naturalmente – sia in Gorni sia in Tanturli – le segnalazioni di citazioni dirette di sintagmi e versi da testo immissario a ricevente, tanto nella forma semplice quanto in quella composta di tipo centonario cioè di un verso che nasce dall'«incrocio» o dalla «somma», «fusione», «combinazione» (ivi, p. 15 e *passim*) di due emistichi o di due versi di un solo testo o di più testi altrui. E sono segnalazioni scientificamente e pedagogicamente doverose se illuminano sulle modalità-base di produzione testuale di una scrittura programmaticamente di seconda mano come è il petrarchismo. Ma rimanendo su Della Casa: anche e soprattutto da questo fronte viene la conferma del suo non lasciarsi andare alle citazioni facili, alle formule, alla "lingua di plastica" del petrarchismo. Per intenderci, non ci sono nei riscontri di Tanturli, perché non ci sono nei testi, gli «intento e fiso» e cose simili con cui il petrarchista medio chiude i suoi versi. Non ci sono i «caldo e gelo», e se ci sono diventano «gielo e arsura» come in chiusa al v. 7 di *Questa vita mortal*, cioè fatti «così [s]uo[i] [...]che non [sono] più d'altrui» come potrebbe dire Minturno (*Arte poetica*, pp. 445-6) o Giulio Camillo (*Imitazione*, p. 170) o qualsiasi altro teorico dell'imitazione. Infatti, non sempre ovviamente ma quanto basta per fare la differenza, le citazioni da Petrarca o da altri diventano in Della Casa *lectiones difficiliores*. A ragione Tanturli (2001, p. X) nell'*Introduzione* dice che nel cruciale sonetto 8, scrivendo il metonimico e classico «cura» al posto del normale e volgare "gelosia", Della Casa (assieme a Guidiccioni) si stacca dagli «immediati e tutt'altro che poco nobili modelli». E ancora Tanturli, dopo aver indicato per «Tolsemi antico bene invidia nova» (13,9) la fonte petrarchesca, cioè «Ogni mio ben crudel Morte m'à tolto» (RVF 344,9), aggiunge: «Ma la sentenza petrarchesca è riformulata in modo più prezioso, con inversione e chiasmo che sottolinea l'antitesi» (Tanturli, 2001, p. 35). Aggiungo ai riscontri di Tanturli altri due casi paradigmatici di questa tendenza casiana alla *riformulazione preziosa* di luoghi altrui.

Il primo: «Però che 'n questo Egeo che vita ha nome» (62,5), che è, grazie all'anastrofe del predicato e alla sostituzione del nome comune con il nome proprio, l'analogo difficile sia del proverbiale "mare della vita" sia del petrarchesco «Di questo alpestro e rapido torrente / ch'à nome vita...» (*TE* 47-48) o dell'*incipit* di Gaspara Stampa «La mia vita è un mar: l'acqua è 'l mio pianto»[30].

Il secondo: «a questa breve et nubilosa luce / vo ripensando, che m'avanza [...]» (63,9-10), che disautomatizza, di nuovo complicandole con l'iperbato, le presumibili fonti petrarchesche, cioè «A quel poco di viver che m'avanza» (*RVF* 365,12) e «Quel poco che m'avanza» (*RVF* 105,40). Tanturli (2001, p. 191) per il verso casiano indica una fonte petrarchesca diversa, non dei *Fragmenta* ma dei *Trionfi*: «Che più di un giorno è la vita mortale / nubil' e brev' e freddo e pien di noia» (*TT* 61-62). Tuttavia, nonostante il contatto dell'aggettivazione, la trovo meno probabile per la versione casiana, in quanto non imbricata in quello schema sintattico che invece ha dato ai due luoghi del *Canzoniere* una sfilza di stucchevoli ripetizioni, dalle quali appunto la versione casiana si stacca per originalità.

Nel commento di Tanturli l'inventario dei luoghi altrui non si limita a sintagmi, emistichi, sequenze semplici ma (come è giusto e ovvio ma non scontato) si estende a cose più ampie o meno superficiali come giri sintattici di ampiezza variabile («il giro sintattico col caratteristico latinismo temo non, con l'enjambement, è ricalcato su Petrarca»: ivi, p. 7; «ma si tenga presente in generale tutta l'intelaiatura»: ivi, p. 43), modi stilistici («l'enjambement sembra riprodurre [...]»: ivi, pp. 38-9), fino ad arrivare al riscontro di fonti più complesse e di difficile presa come schemi macrosintattici e modelli argomentativi o concettuali (come fa Gorni ad esempio per il bembiano *Sì come suol, poi che 'l verno aspro e rio – Poeti del Cinquecento*, p. 55), cioè di quelle «medesim[e] ragion[i] di trovare e di locare» di cui parla ancora Minturno (*Arte poetica*, p. 446), di quei «tratti et andamenti», di quella «certa aria» che fanno «la idea di quello scrittore» e rendono l'imitazione non un furto o una scimmiottata ma una pratica eminentemen-

30. È piuttosto interessante che vicini alla soluzione retoricamente alta di Della Casa siano due luoghi di Bernardo Cappello: «che *'l mar* perturbi *de la vita umana*» (245,46); «[...] scorgi vana ogni speranza / ch'uom *nel mar* ponga *d'esta vita umana*» (331,2-3).

te umanistica (Partenio, *Imitatione*, p. 14). Opportunamente la sede scelta da Tanturli per indicazioni di tal genere sono i cappelli. Ne riporto parzialmente due per tutti; quello del sonetto 7 (*Io mi vivea d'amara gioia e bene*): «Tale schema ricalca Petrarca RVF 231 [*I' mi vivea di mia sorte contento*], donde toglie i cardini ad apertura delle quartine» (Tanturli, 2001, p. 19); e quello di 11 (*Saggi, soavi, angeliche parole*) dove Tanturli indica, come già Sertorio Quattromani, che è «fatto a gara di quello del Bembo che comincia *Crin d'oro crespo...*», facendo quindi notare sia le analogie sia la diversità: «Ma nel Bembo è ben avvertibile lo schema della *descriptio mulieris* [...]. Qui invece [...]» (ivi, p. 29).

Per queste ricerche Tanturli dimostra di saper usare bene e puntualmente le indicazioni di commentatori più vicini di lui al suo oggetto, come soprattutto il Quattromani. Un nome importante però manca all'appello, ed è quello di Torquato Tasso, citato da Tanturli solo per *Questa vita mortal*, argomento della nota lezione (e del dialogo *La cavaletta*), ma anche quasi un pretesto, per Tasso, per gettare sul tavolo linee interpretative estensibili e fruibili per tutto Della Casa. Si dice questo non per critica di circostanza ma solo per ricordare un'altra possibilità di aiuto al commentatore di testi, che è quella fornita da chi viene dopo, dai testi successivi al testo da commentare, e non solo quelli teorici, anzi. Perché essi, nella loro totalità o in qualche loro parte anche minima, ne possono costituire un ipertesto e – ha scritto Genette – «l'ipertesto ha spesso valore di commento», è «critica in azione»[31]. Perché in fondo qualità, prestazioni e identità di un prodotto si desumono e si precisano *completamente* sapendo non solo chi lo ha fatto, ma anche chi lo ha ricevuto e usato, soprattutto se il secondo non è un singolo ma una categoria. Ad esempio il valore eccezionale dei rimanti «monile» e «focile» della serie rimica di RVF 185 è dato dal fatto che prima di Petrarca non esistono e che nello stesso *Canzoniere* sono usati una volta sola; ma quel valore si completa e si "categorizza" conoscendo l'orizzonte in cui vivono dopo Petrarca: nel petrarchismo cortigiano, non in Bembo ma in Bernardo o Torquato Tasso, in Marino. Sapendo che poeta è Della Casa, sapendo che preferisce riusare più il Bembo tardo che il giovane, anche da questo, transitivamente, sa-

31. Genette (1997), p. 11. Per questa problematica, ma nella storia dell'arte, cfr. Baxandall (2000), pp. 88-92. Diversamente Segre (1992), pp. 12-3.

premo che tipo di poeta è il Bembo tardo. E così via: il fatto che un cultismo petrarchesco come «lutta» o «lutte» (solo in RVF 322,5) sia ripreso da pochissimi e sempre una sola volta, cioè da Della Casa (23,6), da Varchi, nelle egloghe di Rota e Tansillo, dal Tasso lirico, spiega e delinea senza ombra di dubbio il valore e la categoria stilistica di quella parola in quella forma. Ed è, per finire, notevole constatare con l'ATL o la LIZ come per molte cose casiane l'orizzonte sia sempre selezionato in un'unica direzione: Varchi, Rota, Tasso, Marino.

4.5
Puntualità e sistema: testo e macrotesto

Tutti o quasi tutti gli *auctores* presi in considerazione da Tanturli – Dante, Petrarca, Lorenzo, Sannazzaro, Bembo – sono presenze forti anche perché portano in dote non semplicemente *sparsa fragmenta* ma ciascuno un libro organico, munito di storia, montaggio, ragioni strutturali, narratologiche ecc. Non si tratta di uno scambio da sintagma a sintagma, da verso a verso ma da libro a libro, a un libro dove «*tout se tient* in un saldo e ben calcolato sistema, dove ogni pezzo vale proprio per la posizione che gli è assegnata all'interno dell'insieme» (Becherucci, 2002, p. 175). Nell'illustrazione di tale sistema Tanturli dà il suo meglio. Che poi il sistema sia calcolato al millesimo più da Gemini che da Della Casa, che la sequenza finale sia o non sia da ribaltare, resta che *questo* è il libro che Tanturli commenta e «che storicamente ha avuto vita e ha contato» (Carrai, 1996, pp. 495-6). E restano soprattutto di Della Casa, al di là di ogni ragionevole dubbio, la fisionomia, il senso, l'intenzionalità del montaggio almeno fino alla sua acme inclusa, cioè al blocco delle tre canzoni 45-47, e questo è sufficiente.

Come si diceva, qui il commento di Tanturli è puntualissimo, complesso ma chiarissimo, all'altezza del suo oggetto. E questo resta pienamente valido anche senza i ragionamenti di tipo «numerico-proporzionale» (ivi, p. 496). Notevoli sono le messe a fuoco sui vari livelli del macrotesto e dei testi, a visualizzare le tappe esistenziali della vicenda liricamente narrata, il loro coagularsi in *tranches* più o meno estese e in relativi sottogruppi definiti da temi o tempi della storia. Basterà velocemente citare dai cappelli. Per il sonetto 2: «inizia una serie di sonetti di amore doloroso, II-IV (col sesto la sofferenza si deter-

minerà in gelosia), riuniti anche dal generale schema sintattico»; per 6: «comincia una terna di sonetti sulla gelosia che culminerà nell'apostrofe di VIII»; per 16: «comincia un nucleo di sonetti di ripensamento e di pentimento [...] che si conclude col XIX»; per 30: «questo e il seguente sonetto sono sulla chioma recisa»; per la canzone 32: «la prima comparsa di questo più alto metro, dopo la sequenza uniforme dei sonetti, interviene a segnare il centro del canzoniere, chiudendo la prima metà con la richiesta, vana, di congedarsi dal servizio amoroso», e «vana» fino alla serie massiccia delle tre canzoni 45-47, con la prima appunto «che fa da spartiacque fra la parte che precede, varia, di continuo oscillante fra lamenti, pentimenti ed esaltazione quasi tutta amorosa, e la seguente, tutta dedicata a una severa meditazione morale», e questo dice come nel libro casiano principio e fine, alfa e omega, non siano doveri posticci e accademici, come in molto Cinquecento[32], ma punti cardinali della storia, e in particolare la canzone 47 sia preparazione del finale di libro, come *RVF* 360 di *RVF* 366.

In questo libro coeso e curvo, in quanto fatto di testi che continuamente rinviano avanti e indietro, la dimensione dell'intertestualità interna è ovviamente fondamentale, e per questa la guida di Tanturli è sempre esauriente e istruttiva, sia nei cappelli sia nelle note, con l'unico rimpianto che i rinvii siano rivolti sempre in un'unica direzione, all'indietro e mai in avanti, e cioè, per dire, da 33 a 1, mai da 1 a 33. I cappelli sono la giusta sede per avvisare di connessioni e parentele ramificate su più livelli e soprattutto di natura meno puntiforme che generale, per cui la nota sarebbe insufficiente per metratura e incongrua metodologicamente.

Nelle note al testo si collocano invece i rinvii più circostanziati: da quelli meno significativi come, tra i molti, il «mio» replicato isometricamente (v. 1) in due sonetti contigui (14-15), valevole dunque come marca di equivalenza; a quelli più interessanti e di maggior durata e incidenza nella storia, in quanto ci si rende conto come la ripetizione sia in Della Casa mai serialità da petrarchismo "dei più" ma sempre al servizio di una intertestualità fortissima che è, ripeto, la forza centripeta del libro, ma anche, e non si crede di esagerare, il tracciato psichico e nevrotico del poeta, dove appunto le ripetizioni so-

32. Cfr. soprattutto Gorni (1989).

no il riflesso di idiosincrasie, coazioni a ripetere, scheletri che escono dall'armadio ecc., giusta la già indicata difficoltà di voltar pagina per il soggetto di questo canzoniere veramente esistenziale (per cui poteva tornare interessante un confronto con l'epistolario). Ecco allora Tanturli, anche usando il lavoro fondamentale di Silvia Longhi (1979), indicare costantemente lo snodarsi ossessivo di metafore del genere di «chiome», «laccio», «rete», «carcere» (ad esempio 28 e 30: Tanturli, 2001, p. 74), o di incubi che si avverano («quanto più piango, come alpestra selce / che per vento e per pioggia asprezza cresce»: 41,13-14 – ivi, p. 108) dopo averli presagiti («[...] in questa selce bella e dura / le leggi del tuo corso havrai [...]»: 24,7-8) ecc.

Nella mappa fitta di collegamenti, scambi e ritorni, il collettore decisivo è comunque la già citata terna di canzoni, e soprattutto l'ultima, dotata fra l'altro della stanza più corposa, diciassette versi contro i quindici della 45 e i tredici della 46. Il ricordo e dunque il pentimento, anzi la palinodia – non per niente incunabolo per quella leopardiana[33] –, prendono nella 47 la forma di una vera e propria canzone delle citazioni: meno da altri che da se stesso, dai testi che precedono quella canzone, e che sono gli atti di un passato sbagliato da riavvicinare e rivivere un'ultima volta per poi, definitivamente, superarlo e cambiare vita. Il fatto che quei campioni di testo del passato ritornino esattamente identici nella canzone non fa che deporre in favore della serietà e della radicalità dell'*analisi* in atto. Si veda pertanto – riseguendo le segnalazioni di Tanturli – che per il processo all'errore amoroso Della Casa riprende letteralmente, citandolo dunque in giudizio, un verso – «schermo miglior che lacrime e sospiri» – che era stato il v. 11 del sonetto 5, paradigmatico di quell'amore a tutti gli effetti sbagliato. Per il processo alla gloria poetica e agli onori mondani ritornano nella canzone praticamente uguali sia il nucleo «rado», «orma», «salita», «Elicona» sia il verso decisivo «falsa d'onore insegna» e con il «medesimo iperbato» (Tanturli, 2001, p. 144), che già erano stati dei sonetti 25-26.

Ma non vorrei finire senza due brevi integrazioni alla 47 che non fanno che confermare la sua insostituibilità nell'economia del canzoniere casiano, e l'esattezza della diagnosi di Tanturli e di Silvia Longhi prima.

33. Cfr. Carrai (1988).

1. Già si diceva che anche RVF 360 «segna il punto d'avvio della sequenza conclusiva» dei *Fragmenta* (Santagata, 1992, p. 335), e in essa, «"cita[ndo]" Amore davanti alla Ragione» (ivi, p. 336), Petrarca riavvicina e rivive l'errore del passato al fine di sbarazzarsene una volta per tutte e salvarsi. Credo pertanto che RVF 360 sia una fonte importante per il Della Casa della 47, ma mentale e "profonda", più, ad esempio, per il ruolo che gioca all'interno del macrotesto e per il suo metodo "psicoterapeutico" che per il lessico e altro di superficiale – per quanto qualche contatto di quest'ultimo genere non manchi. Il materiale di RVF 360, che converge quasi unicamente nella prima stanza di quella di Della Casa, è circoscritto alle prime quattro stanze, cioè all'arringa accusatoria del poeta, anch'essa come in Della Casa contro una vita metaforicamente intesa come viaggio, strade giuste e torte, peregrinazioni per terra e per mare, giusta la tradizionale equazione *errore* = *errare*. Grossomodo la rosa dei presumibili contatti fra i due testi è la seguente (con DC indico Monsignore):

RVF 360,46-50 *Cercar* m'à fatto deserti paesi, / fiere et ladri rapaci, hispidi dumi, / dure genti et costumi [...] monti valli paludi et mari et fiumi → DC 47,5-6 per piano calle o per alpestro et erto, / terra cercando et mar lungi et da presso;
RVF 360,32-34 et men curar me stesso: / per una donna ò messo / egualmente in non cale ogni pensero» → DC 47,7-8 al che 'n ira e 'n dispregio hebbi me stesso / et tutti i miei pensier mi spiacquer poi;
RVF 360,30 e' mi tolse di pace e pose in guerra → DC 47,51 e la tragga di guerra e ponga in pace.

(E cfr. inoltre RVF 360,73-74 «Quinci nascon le lagrime e i martiri, / le parole e i sospiri» > DC 45,15 «schermo miglior che lacrime et sospiri».)
2. Se la canzone 47 è canzone di pentimento, e se Dante è presente, più che in altri petrarchisti, in tutto Della Casa data la macroscopica isotopia del viaggio nei due autori, allora sarà il canto I del *Purgatorio* un'altra fonte veramente importante per la canzone, in particolare nel suo momento *clou*, vv. 41-46:

[...] et ben convene
hor penitentia et duol l'anima lave
de' color atri et del terrestre limo,

ond'ella è per mia colpa infusa et grave,
ché se 'l ciel me la diè candida et leve,
terrena et fosca a lui salir non deve,

da confrontare appunto con *Purg.* 1,94-99:

Va dunque, e fa che tu costui ricinghe
d'un giunco schietto e che li lavi 'l viso,
sì ch'ogni sucidume quindi stinghe;
ché non si converria, l'occhio sorpriso
d'alcuna nebbia, andar dinanzi al primo
ministro, ch'è di quei di paradiso.

E si noti ancora che la rima IMO e il rimante-chiave «limo» sono in *Purg.* 1,102; che i «color atri» di Della Casa ricordano «ivi mi fece tutto discoverto / quel *color* che l'inferno mi nascose» (*Purg.* 1,128-129); «Oh settentrional vedovo sito» si può aggiungere al petrarchesco «Ahi orbo mondo [...]» (*RVF* 268,20) segnalato da Tanturli per l'«Ahi cieco mondo [...]» di DC 47,10.

Concluso il rito di purificazione, ci vorranno ancora molti canti, molta strada e molti tentennamenti prima che il pellegrino della *Commedia*, colui «che torna a la perduta strada», possa in tutta serenità e definitivamente gustare la divina beatitudine. Al termine della 47, l'uscita dal tunnel non è così certa nemmeno per Della Casa. L'ultimo verso si chiude infatti con un punto di domanda intenso quanto, ancora una volta, originale. Ma quante canzoni, ci si chiede, si chiudono così?

5
Grammatica e poesia nel Cinquecento

1. Mi chiedo se Bembo dopo Bembo viva ancora, dopo le *Prose*, dopo la sua morte. Dopo la sua morte è senz'altro un dovere che chi può scriva un sonetto in memoria, ed è automatico che si scriva di lui che era dottissimo, divinissimo, un primogenito di Dio e della (madre) lingua toscana. Tuttavia è un dato di fatto che la lingua e, che è lo stesso, la lingua letteraria le controllino nel Cinquecento più i figli cadetti che i primogeniti, più gli operai che gli intellettuali umanisti, più i grammatici che non chi, nelle sue *Prose*, aveva sempre evitato il termine "grammatica" e relativi tecnicismi[1].

Ad esempio in due opere cruciali in fatto di lingua, di grammatica e di poesia di un operaio come Lodovico Dolce, e intendo due bestseller come le ristampatissime *Osservationi* del 1550 e, del 1564, i *Modi affigurati e voci scelte ed eleganti della volgar lingua* (con un discorso sulle correzioni del *Furioso*), il nome di Bembo è indissolubile da parole come «dotto», «dottissimo», «dotte fatiche», «ragionò dottamente»[2]. Non c'è alcuna ironia in questi complimenti, ma sono complimenti che comunque designano una presa di distanza, non dal merito ovviamente della lezione bembiana ma sì dal metodo: troppo elevato e quindi troppo mirato diastraticamente, fuori tempo dunque, e fuori mercato. Dolce è gentile ma lapidario. Sulla soglia delle *Osservationi* (pp. 7-8) scrive: «il Bembo volendo vestir questa materia de' ricchi panni dell'eloquenza, ragionò solamente a' dotti». Troppo poco, e troppo pochi, i dotti, per fare un mercato. Il target fi-

1. «La trattazione del Bembo è marcatamente non schematica [...]. Il suo senso pare quello di de-tecnicizzare la grammatica, assimilarla al ragionamento storico e retorico e così, negandola, nobilitarla» (Tavoni, 1992, p. 1077).

2. Cfr. anche Quondam (1978), pp. 60-3.

siologico di riferimento per Dolce e per tutta la galassia Gutenberg è ormai fatto di «mezani» e «non intendenti», e questi «niuno frutto possono raccogliere o pochissimi» dalle «dotte fatiche» del dottissimo Bembo (ivi, p. 7). Meglio forse per questi nuovi orizzonti «l'accurata diligenza» di Fortunio (*ibid.*). Intendiamoci: Dolce è un bembiano di ferro, anzi un iperbembiano, ma è anche fortuniano in certe, sistematiche, dichiarazioni di intenti bassi e rasoterra. Come Fortunio e diversamente da Bembo, Dolce non si sogna di vestire la sua linguistica «de' ricchi panni dell'eloquenza». Non ha «niuna vergogna [...] di discendere a ogni bassezza» (ivi, p. 8), o di «ricerc[are] alcune cose umili, le quali presso a i Latini Maestri s'imparano nelle prime scuole, troppo minutamente» (ivi, p. 103). Non sono *loci modestiae*, ma dichiarazioni di posizionamento e, anche, punte polemiche di orgoglio operaio, perché

a tutti naturalmente diletta di vedere più volentieri le cime degli arbori, che le radici, nondimeno niuna pianta senza le radici può alla devuta altezza pervenire: né può ascendere monte chi non comincia dal piano (ivi, pp. 103-4).

2. Dunque Bembo vive, ma a certe condizioni. Grossomodo a condizione, come ben si sa, che le sue *Prose* siano ridimensionate merceologicamente e reimpostate strategicamente per la maggior «commodità» e maggior «utile» dei lettori. Ma anche, un po' più profondamente, a condizione che la sua grammatica non sia più "silenziosa", e che pure l'implicito diventi esplicito, che il piacere e la curiosità del testo, che ci sono nelle *Prose* e anche nel suo terzo libro, si chiudano nel segno del dovere.

Porto un primo esempio di irrigidimento e restringimento. Non riguarda la grammatica della lingua ma la metrica, diciamo la grammatica del sonetto. Qui Bembo scrive che per gli schemi rimici del sonetto «non s'usa più certa regola che 'l piacere»[3]. La disponibilità bembiana è un lusso che uno come Dolce non può più permettersi:

Scrisse dottamente il Bembo, quella parte occupando che più alla vaghezza e gravità del verso appartiene e lasciando ad altri l'ufficio di insegnar le leggi delle corrispondenze di ciascuna maniera (ivi, p. 180).

3. Bembo, *Prose*, pp. 152-3. Cfr. Bartolomeo (2001); Afribo (2001), pp. 120-50.

Scrive «ad altri» e intende ovviamente anche se stesso, e così traccia un minuto e diligente elenco di schemi rimici ma solo di quelli petrarchescamente corretti. Questo tuttavia non gli basta e restringe ancora con puntualizzazioni un po' meschine del tipo «Ma questo modo è poche volte usato e toglie peraventura molto di grandezza al Sonetto» (ivi, p. 204: e si intenda che in grammatici come Dolce, Ruscelli, Muzio, Rinaldo Corso ecc. il sintagma "poco usato" è sempre sinonimo di errore e di cosa "da schifare")[4]. Ma anche dire questo non gli basta ancora, e con un lapsus ben aggiustato omette nel suo minuto elenco lo schema CDE DEC, che è petrarchesco ma, appunto, usato solo una volta, cioè è un'eccezione, qualcosa che chi normalizza non può che aborrire. E infine la dichiarazione *apertis verbis*: «i giovani procaccino più tosto d'haver piena cognition de gli ordini e delle bellezze loro, che esser trovatori di nuovi versi» (ivi, p. 181).

Tale esempio ci porta fuori dal tema grammaticale anche perché fuori dal tema grammaticale ci vanno spesso anche i Dolce, i Rinaldo Corso, Ruscelli ecc. Le loro grammatiche, le loro «osservationi» e «annotazioni» sulla lingua non sono «letterariamente sord[e]» come la grammatica di Fortunio (Dionisotti, 1938, p. 240). Il loro controllo sulla lingua è asfissiante anche sulla letteratura, e sui meccanismi profondi che la regolano come teoria e prassi dell'imitazione, stilistica, contenuti, su tutto dunque. Vedremo poi. Prima però si torni a fatti più inerenti alla grammatica. Ne ho scelti tre.

a) Sui participi passati e sulla loro gestione. Bembo (*Prose*, p. 196) scrive:

Impiegato Disagiato Ingombrato, alquante delle quali usarono gli scrittori d'accorciare nelle rime, un altro fine dando loro. Perciò che, in vece di questa, *Ingombrato* che io dissi e *Sgombrato* che si dice, essi alle volte dissero *Ingombro Sgombro*.

Del possibilismo e dell'ecumenismo bembiano, della sua ricostruzione diacronica non del tutto prescrittiva, semmai graduata, non resta niente in Dolce, che invece è semplicemente *tranchant*, seccamente

4. «Debbonsi leggere gli Scrittori con giudicio, e seguitargli in quello, onde Essi sono più copiosi» (Dolce, *Le osservationi*, p. 106).

prescrittivo e scrive: «*Sgombro* [...] in vece di *Sgombrato*, il qual termino appo i buoni scrittori non è in uso» (*Modi affigurati*, c. 5*r*).
b) Sul condizionale: toscano o siciliano? La risposta di Bembo si conosce. Opta certamente per il toscano, ma non chiude affatto al siciliano, anzi. Prendendo atto dello spessore storico ma non archeologico di tale forma (perché in pratica è l'unico sicilianismo che Petrarca accetta e che usa senza tante connotazioni culte), Bembo può concludere che nel verso il siciliano è più adatto del toscano. Ma nello stesso tempo non dimentica che un «*Saria* si legge alcuna volta eziandio nelle prose» (*Prose*, p. 253). Pur nella sistematica organizzazione selettiva, gerarchica e ordinatrice delle sue *Prose*, si è ancora di fronte a un Bembo che si può permettere, e può permettere, il lusso e il gusto dell'eccezione, del piacere della licenza, che per lui non è solo della scrittura lirica ma del fare letteratura in generale e nel profondo. Sulla stessa questione Lodovico Dolce segue sì ovviamente il suo dottissimo Bembo ma fino a un certo punto. Come al solito discute meno, ha senso storico pari a zero e schematizza di più. Prescrive la forma toscana prima di tutto, e poi fra parentesi scrive: «anco *Amaria* ma appresso poeti e di rado» (*Le osservationi*, p. 62), ma noi ormai sappiamo che cosa voglia dire «di rado» nel sistema di Dolce e di altri grammatici. Tanto più che in un secondo esempio Dolce dimentica la formula "appresso i poeti" e scrive solamente e drasticamente «rade volte». Che Dolce si dimentichi di scrivere "appresso i poeti" è un altro portato della sua metodologia semplice, semplificatoria ed economizzante, che spesso lo rende responsabile di forzature e scorrettezze evidenti. Altre volte, infatti, Dolce non si cura, diversamente dalla *discretio* bembiana, di indicare le classiche due soluzioni per la poesia e per la prosa. Parlando ad esempio del verbo "essere" prescrive solo «Sete» o «Siano» tralasciando rispettivamente i boccacciani «Siete» e «Sieno». A notare la conscia più che inconscia rimozione fu all'epoca l'odiato Ruscelli in uno spietato *contre* Dolce. Scrive Ruscelli (*Tre discorsi*, pp. 68-9):

è vero, com'io ho detto in una postilla del mio Boccaccio, che 'l Petrarca disse *Sete* e *Siete*, e più spesso il primo che il secondo. Ma voi che scrivete regole e tormentate il Boccaccio e 'l Petrarca, se aveste in essi avvertita questa importantissima et così perpetua differenza, n'havreste fatta mentione come si conviene e non mostrar d'insegnar altrui quello che voi non sapete.

Oppure:

voi dite sempre *Siano*. Et quei che sanno, sanno che 'l Boccaccio disse sempre *Sieno*, come si può vedere in tante migliaia di Boccacci stampati in tanti luoghi e in tante volte. Et che così sia, leggete il Bembo nel terzo delle sue regole che largamente fa fede che *Fie*, *Sie*, *Sieno* sono delle prose. Se dunque voi scrivete regole le quali dite che sono tratte dal Boccaccio per le prose e dal Petrarca per li versi, e il Boccaccio disse sempre *Sieno* e non *Siano*, perché non lo dite voi? perché non ne fate avvertiti gli studiosi? perché non mostrate d'haverla veduta e avvertita ne gli Autori? (ivi, p. 69).

c) Un ultimo punto di minima grammatica: il punto sulle apocopi, punto minimo, ma dove fonologia e stilistica del suono, leggi dell'armonia e del perfetto concento possono coincidere. Bembo (*Prose*, pp. 194-5) ammette che

sovente nelle voci del maschio si lascia la O e la E nel numero del meno, in que' nomi che la R v'hanno per loro ultima consonante, *Pensier Primier* e *Amar* e *Dur*, che una volta disse 'l Petrarca [...]; o in quelli che per consonante loro ultima v'hanno la N, *Van* e *Stran* [ecc.].

All'opposto non ammette e condanna Dolce (*Le osservationi*, pp. 26-7):

Ma qui dee avvertir lo studioso osservatore della Regolata Lingua, che alcune delle somiglianti vogliono sempre lasciarsi intere, e a troncarle sconciamente si peccherebbe. Queste sono *Collo*, *Apollo*, *Volo*, *Strano*, *Affanno*, *Inganno*, *Oscuro*, *Duro*, e sì fatte, che non è da dirsi *Col*, *Apol*, *Vol*, *Stran*, *Affan*, *Ingan*, *Oscur*, *Dur*, e somiglianti [*Stran* e *Dur*, si noterà facilmente, sono nell'appena citato elenco bembiano].

3. Ma Dolce non è solo più integralista (più perbene) di Bembo, ma è anche più chiaro, più economico nel metodo, e tale chiarezza è e fa tutt'uno con il suddetto integralismo. Si sa che Bembo è selettivo, ma non troppo ordinato e lineare nell'esposizione e nell'organizzazione delle regole. Si sa che, in generale, prima indica la forma *optima*, cioè la regola, in assoluto o relativamente alla prosa o alla poesia, e poi, non raramente, a fianco alla regola propone l'eccezione, la quale può consistere o nell'hapax petrarchesco o in una forma antica non completamente scaduta, da usare con prudenza o *ad hoc* in contesti o per

fini specialistici, o semplicemente per cultura – «più tosto perché il sappiate, che l'usiate» come dice ad esempio Giuliano de' Medici a messer Ercole parlando del futuro in AGGIO degli antichi toscani (Bembo, *Prose*, p. 246). Il terzo libro di Bembo è anche, in parte, una grammatica storica, il frutto delle sue postille e glosse di filologo e insieme di lettore appassionato, il luogo dialettico fra «univocità della norma e disinteresse della filologia» (Mengaldo, 1960, p. 455 nota). E a proposito di forme poco o pochissimo usate dall'archetipo petrarchesco, Bembo è uno che può sì correggere il suo modello ma molto, molto meno dei vari Dolce, Muzio, Ruscelli, anche perché i lettori di questi ultimi non possedevano, quasi per statuto, la cultura e la *discretio* del messer Ercole bembino[5].

Si veda, diversamente, Lodovico Dolce: al di là delle ormai note tavole, indici e paragrafi per l'«utile» e la «commodità» del lettore, al di là di queste cose paratestuali, la chiarezza di Dolce procede proprio da un metodo perfettamente prescrittivo e sincronico, in grado di cancellare qualsiasi macchia diacronica, qualsiasi individualità, tutto quanto fosse insomma un potenziale disturbo nella comunicazione. A Dolce non interessano i particolari ma, al contrario, gli universali, non ovviamente quelli epistemologici ma quelli pratici, operativi. Risulta chiaro ad esempio quando parla di tempi e modi del verbo e delle relative modalità di formazione. Ed è questo un ulteriore punto di distacco dal metodo bembiano, e invece di pressoché totale assimilazione e indebitamento con i *Fondamenti del parlar thoscano* di Rinaldo Corso usciti nel 1549, cioè l'anno prima delle *Osservationi*[6].

5. Su Bembo correttore di Petrarca cfr. Scavuzzo (2001).

6. «Dirò io hora solamente alcune cose sopra questo medesimo libretto vostro di Osservazioni, nuovamente da voi ricorretto e ampliato, come si porta scritto in fronte. Questo è libro che [...] è una pura tradottione del Donato; et poi nel particolare è un raccolto qua e là e delle cose scritte dal Bembo, dal Fortunio, dallo Alunno, e principalmente dal mio gentilissimo M. Rinaldo Corso, del quale avete tolti a man salva i capitoli interi, come si può vedere, quantunque molto vi siate ingegnato di trasformarli, né mai fattone una minima mentione. Et con tutti questi vi è quasi tutta una grammatica di Giulio Camillo, prestatavi dal gentilissimo Doni. [...] Essendo dunque quel libro piccolissimo e tutto di cose altrui, si può chiaramente conoscere che non vi sia di vostro, se non la colla delle congiunture nel rappattumarlo, come chi legge può molto bene avvertire e conoscere» (Ruscelli, *Tre discorsi*, pp. 48-9).

Qualche esempio fra i tanti di questa specifica modalità didattica. Scrive Dolce (*Le osservationi*, p. 58): «Lo avvenire si piglia dalla terza di esso Dimostrativo aggiungendovisi RO. *Amarò*, *Leggerò* con lo accento su l'ultima». Oppure: «[i]l passato si forma dalla terza aggiungendovi I. *Amai*, *Perdei*, *Temei*» (ivi, pp. 57-8). E da Rinaldo Corso (*Fondamenti*, c. 60r): «aggiugnendo a ciascun di loro STI nel fine di questo modo. *Temesti*, *Ridesti*», cui segue una tavola riassuntiva ed esemplificativa fuori testo. Dolce e Corso fanno così sempre, almeno ogni volta che possono. Faceva così anche Fortunio, menò di loro ma più di Bembo, che nelle *Prose* adotta tale metodo appena due volte, ovvero troppo poco: una tattica troppo estemporanea per essere strategia, per essere parte integrante del suo metodo[7]. Ma se la prova quantitativa non dovesse bastare, basteranno, credo, due brevi quanto definitivi discorsi sul metodo che prelevo dai due libri di Corso e di Dolce. Scrive ad esempio Rinaldo Corso (*Fondamenti*, c. 60r):

Questa [cioè la modalità sopra indicata] a me pare la più convenevole formatione di tal persona che far si possa. Impero che si vengono a fuggire tutte le eccettioni; io mi sono ingegnato schivar tutte le eccettioni a mio potere, di fuggir ogni mutatione e perdimento di lettere e ogni altra confusione.

E si potrà fra l'altro notare che, nel suo programma di «fuggir ogni perdimento di lettere», Rinaldo Corso sopprime e sopprimerebbe infiniti apocopati e altro, tra cui i casi di «*Amere'* in vece d'*Amerei*», «*Sare'* in vece di *Sarei*» (Bembo, *Prose*, p. 252), o di sincopi come il «Guardrei» in rima in un testo di messer Cino (*ibid.*), ovvero tutte "eccetioni" e "mutationi" che Bembo aveva segnalato autorizzandole.

Il caso di Lodovico Dolce, pur gemello e debitore di Rinaldo Corso, è ancor più interessante. L'illustrazione e l'apologia del suo metodo insinuano una rottura di paradigma: dal principio dell'autorità a quello della ragione (della ragionevolezza), semplificatrice e riduttrice *ad unum*. Il discorso di Dolce cade a proposito delle forme del fu-

7. «Quelle appresso dell'altre due maniere, dalla terza loro voce del numero del meno formar si possono, giugnendo loro questa sillaba TE: *Voglia vogliate*, *Toglia togliate*; [...] La terza ultimamente di questo numero, dalla medesima terza del numero del meno trarre si può, questa sillaba NO in tutte le maniere de' verbi giugnendovi» (Bembo, *Prose*, p. 258).

turo (e anche del condizionale). Come già si è visto, se per Dolce il futuro singolare si ottiene aggiungendo alla terza singolare del presente indicativo la sillaba RÒ, la somma inevitabile di questa operazione sarà *Amarò*, somma che contraddice il passaggio in protonia di AR a ER come volevano Bembo e la regolata lingua. Ma questo Dolce non lo ignora, prevede la pioggia di critiche, ma non cambia idea. Scrive infatti:

È vero che ne i Verbi della prima maniera la openion di huomini di grande autorità è in contrario; e vogliono che l'A si cangi in E, come *Amerò*, *Amerei*, *Ameressi*; e appresso l'uso degli antichi, se i testi non sono corrotti, si vede esser tale. Nondimeno la ragion della formation loro, ricerca che si proferisca questa sillaba per A, come s'è detto. Il che quegli che vorranno seguire, avranno per guida la ragione; e chi vorrà accostarsi all'altra guisa, havrà l'autorità de gli antichi; né alcuni di questi peccheranno. E ciò voglio haver detto per cagione di alquanti, i quali nella guisa ch'io toccai sopra, niuna cosa stimano buona, fuor che quella che è approvata dal giudicio loro; e gonfi delle laudi, che essi indegnamente a se medesimi attribuiscono, biasimano le fatiche d'altrui[8].

4. Quanto verificato sin qui potrebbe rispecchiare l'esito pacifico e naturale di una divisione di ruoli e di ambiti professionali. Rinaldo Corso, ma soprattutto il più attivo e dominante Lodovico Dolce, si occuperebbero di insegnare l'abc della lingua, di pensare al loro pubblico di lettori, ai «non intendenti», ovvero ai «gioveni» e alle «dame». Ad esempio il dedicatario della *Tavola di tutte le rime de i sonetti e canzoni del Petrarca* curata da un certo Luca Antonio Ridolfi nel 1562 è una dedicataria; oppure Rinaldo Corso dedica i suoi *Fondamenti* a colei che sarà sua moglie, cioè a Lucrezia Lombardi, che lo ripagherà non a torto con molte fughe e molti tradimenti. Dolce e Corso dovrebbero occuparsi delle cose suddette, lasciando ad altri il compito di pensare e fare letteratura, di scrivere poetiche e discuterne con intellettuali adulti, almeno trentenni, come aveva fatto il Bembo. E invece, come già si diceva, le *Osservationi* di Dolce non sono, non vogliono affatto esserlo, letterariamente sorde. Dolce si prende tutto: lin-

8. Dolce, *Le osservationi*, pp. 58-9. Chi biasima le fatiche di Dolce è sempre il Ruscelli citato dei *Tre discorsi*, questa volta alle pp., ferocissime, 54-7.

gua, letteratura e arte, misurando tutto con l'"archipenzolo" della grammatica. E quale sarà per un grammatico la migliore delle arti e delle poetiche possibili? Dolce sottoscriverebbe senza esitazioni il parere dell'«eccellente Giovan Battista Giraldi»[9]. Scrive Giraldi Cinzio (*Discorso*, p. 108):

E per l'arte intendo non gli intrichi e i viluppi [...] ma quella che ci dà lume e non ombra, e fa la via agevole e non dura, spedita e non intricata, piana e non erta, e non ci mena per le spine, ma per gli fioriti prati.

Giusta questa visione piana, leggera, facile e dilettevole[10] per il lettore, Dolce commentando l'*iter* correttorio del *Furioso* applaude Ariosto per aver in un colpo solo mutato articoli non bembiani[11], oppure gli immancabili «drieto» per «dietro»[12], «presto» per «tosto»[13] o «perse» per «perdette» o altro[14], ma anche per aver mutato in "lume" ciò che era "ombra", in "piano" ciò che era "erto", armonizzando ed equilibrando lo scaleno e il dissimmetrico[15]; in sostanza per aver can-

9. Nelle parole di presentazione *Ai lettori* in Tasso, *Amadigi*.

10. Sull'arte come diletto – e per Dolce non c'è diletto se non nella "facilità" – si vedano tra le frequentissime dichiarazioni le seguenti che trovo nelle pagine *Ai lettori* di Tasso, *Amadigi*: «il dilettare, intento principalissimo del Poeta»; «I poeti non si leggono se non principalmente per cagion del diletto. È vero che col diletto è congiunto l'utile, ma non come necessario».

11. «V'erano qui due errori da levar via: l'uno l'articolo *Il* innanzi a *Strepito*» (Dolce, *Modi affigurati*, c. 307*r*); «Due cose qui offendevano l'Ariosto: l'una *In la*, e l'altra la voce *Dolato*, che era troppo latina» (ivi, c. 334*v*). E in generale: «Egli è vero che alcuni scrittori della nostra età ostinatamente non volsero soggiacere a queste regole [degli articoli]: come l'Alamanni e altri. Ma l'Ariosto agevolmente si spiegò a quello, che conobbe essere osservato da buoni» (ivi, c. 301*r*).

12. «La cagion principal che mosse l'Ariosto a mutar questa stanza fu la voce *Drieto*» (ivi, c. 303*v*).

13. «La voce *Presto* in vece di *Tosto* non è usata da buoni scrittori» (ivi, c. 303*r*).

14. «Leggevasi similmente "perché vi perse la sua donna poi", il qual termino per sé non era regolatamente detto per il preterito di *Perdo*, percioché esso fa *Perdette*. Onde mutando lo pose in quello iscambio "che vi fu tolta"» (ivi, cc. 294*r*-294*v*); «Ho detto che *Perse* non è della lingua, ma in quella vece si usa *Perdette* regolatamente e bene. Questo sì come di sopra, così anco qui indusse l'Ariosto a mutar la stanza» (ivi, c. 305*r*).

15. «"Di donne e cavallier gli antichi amori". Dipoi essendosi aveduto l'Ariosto (come parmi di aver detto nelle mie Osservationi) che havendo egli dato l'articolo alla voce *Amori*, era anco necessario di darlo a quei due obliqui, *di donne* e *Caval-*

cellato o semplificato latinismi troppo lontani dallo standard[16], rime troppo aspre[17], figure troppo ardite e oscure, come ad esempio una iperbole «alquanto gagliarda» e che «eccedeva di troppo», così da concludere: «in così fatte similitudini deve il poeta esser temperato» (*Modi affigurati*, c. 309*v*). Oppure sintassi e *ordo verborum* troppo artificiali e quindi troppo complessi per «gioveni» e «dame»: ovvero Dolce applaude Ariosto quando cassa *enjambements* troppo destabilizzanti la corretta armonia di verso e frase; o quando avvicina in più ottave un verbo troppo lontano dal suo soggetto e dai suoi complementi[18]. O, a proposito di quel latinismo sintattico che è «il verbo posto in fine», Dolce (*Modi affigurati*, c. 3*v*) così si esprime: «apparisce assai chiaro che questo apporta piuttosto durezza che ornamento e gravità». Non sarà dunque motivo di stupore che la presentazione di Dolce dell'*Amadigi* tassiana suoni in certa misura come una limitazione, come una non proprio indifferente presa di distanza dall'eccesso di "bizzarrie" e oltranze del poema: «Bernardo Tasso che riempie la sua opera di traslati e iperboli [...]. Le quali cose per essere elle in questa maniera di Volgar Poemi in gran parte nuove, stimo che da i poco intendenti forse non saranno del tutto gustate».

Oppure, spostandosi sul piano della materia, applaude Ariosto per aver cancellato ottave troppo oscene che «non meritavano di essere ammesse in un poema Heroico. Il quale in ogni parte dee esser casto» (Dolce, *Modi affigurati*, c. 288*r*). La castità invocata è certo *pruderie* di

lieri, [...] mutò il verso e disse "le donne, i cavallier, l'arme e gli amori"» (ivi, c. 293*v*); «Diceva anco "Tratti da l'ire, e giovenil furori". Qui a *giovenil furori* mancava la particella *Da*» (ivi, c. 294*r*).

16. «[La] voce *Exame* troppo latina [...]. Mutolla adunque l'Ariosto in questo modo migliorandola secondo il costume di gran lunga» (ivi, c. 302*r*); «Qui per aventura dannò la voce *Involto*, come troppo latina» (ivi, c. 314*v*).

17. Nei confronti della serie rimica *urto* : *curto* : *risurto*, «Non era della lingua la voce *Curto* né *Risurto*. Però egli, che s'era disposto di procacciar che niuno de' suoi versi havesse alcun difetto, fece la seguente mutatione» (ivi, c. 298*r*); e analogamente a c. 343*v*: «La voce *Curto* non era della lingua».

18. «"Poiché Rugger fu d'ogni cosa in punto / (havendo già debite gratie rese / a quelle donne, a cui sempre congiunto / col cor rimase) uscì di quel paese". Era troppo lontano il verbo, dal quale dipendeva la sentenza: cosa, come s'è detta vitiosa. Onde egli lo rassetto in questo modo: "Poi che Rugger fu d'ogni cosa in punto / da la fata gentil comiato prese: / a la qual restò poi sempre congiunto / di grande amore, e uscì di quel paese"» (ivi, c. 308*v*).

tipo anche lessicale. Anche qui, come del resto a ogni livello, l'empatia di Dolce con la pratica correttoria ariostesca è pretesto per legiferare in proprio e per fare storia della letteratura, confermando egemonie e arrogandosi scomuniche, esplicitamente e implicitamente. Per la seconda modalità: «haveva detto l'Ariosto questa voce *Setosa* che non si poteva dire, ma dovevasi dire *Setolosa*, percioché si forma da *Setola* e non da *Seta*, come si vede in quel verso del Poliziano "hor le setole arruota e aguzza i denti"» (ivi, c. 310*v*). O analogamente, commentando l'ottava 36 del canto VI, Dolce si compiace della cassatura dei soliti errori primordiali del *Furioso* AB, come articoli e impaginazione sintattica troppo inarcata e metricamente irrispettosa («[...] segue il grosso tonno / li capidogli e li vecchi marini / vengono turbati [...]»), e si compiace della cancellazione di un improbabile e a lui sconosciuto aggettivo come «scrignuti»: «né si poteva dire *i scrignuti* per conveniersi a questa voce innanzi l'articolo *gli*, oltre che non era molto bella voce: né io mi ricordo di averla altrove letta» (ivi, c. 305*v*). È difficile credere che Dolce non si ricordasse di averle mai lette, quelle parole, o non sapesse che «setosa» poteva stare benissimo per «setolosa»; più facile invece, e più giusto, pensare che Dolce, non ricordando, poteva ricordare a tutti – e soprattutto a «gioveni» e «dame» – quale fosse la letteratura da dimenticare. Le due parole rimosse da Dolce sono infatti quasi tecnicismi di una letteratura in varia misura estromessa e rimossa dalla nuova lingua letteraria e dal canone di Dolce: Pulci, Poliziano Lorenzo, troppo di genere, troppo quattrocenteschi e fiorentini; l'astruso Alamanni; Sannazzaro, autore sì della «bellissima e gentilissima *Arcadia*», ma forse eccessivo e scomposto nell'aggettivazione[19].

Faccio un ultimo esempio di questa ermeneutica da grammatico delle cose poetiche. Rinaldo Corso e Dolce inseriscono nei loro *Fondamenti* e *Osservationi* un capitolo relativo alle *Figure* ovvero, come scrive Corso, il «modo di parlare fuor dello stil comune» (*Fondamenti*, c. 94*r*). Entrambi impostano il capitolo come un elenco di figure che «s'hanno da fuggire» (*ibid.*), come un elenco di *loci horridi*

19. «Che lo scrittore habbia avertenza che non gli usi così spesso, che generino satietà. Nel quale errore sono incorsi alcuni moderni; e fra gli altri il Sannazzaro, in molti luoghi delle prose della sua bellissima e gentilissima *Arcadia*» (Dolce, *Modi affigurati*, c. 2*r*).

che sono fra l'altro gli stessi per entrambi. Da fuggire è ad esempio l'oltranza metrico-prosodica dell'endecasillabo petrarchesco «fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi» (*RVF* 303,5): qui «stride il verso» scrive Rinaldo Corso (*Fondamenti*, c. 95*v*)[20]. Da fuggire la *constructio* anfibologica, sempre petrarchesca, «Vincitore Alexandro l'ira vinse» (*RVF* 232,1), dove non si sa se il soggetto sia Alessandro o l'ira: questo è «parlar fosco» scrive Corso (*Fondamenti*, c. 95*r*); «[è] vitioso questo sentimento dubbio» scrive a ruota Dolce (*Le osservationi*, p. 112), «che non ben s'intenderebbe se 'l Petrarca avesse voluto inferire che l'ira fu vinta da Alessandro, o Alessandro dall'ira». Da fuggire infine l'iperbato della canzone 29 dei *Fragmenta*: «per *quelle*, che nel mancho / lato mi bagna chi primier s'accorse, / *quadrella* [...]» (vv. 30-32, corsivo mio). Scrive Corso (*Fondamenti*, c. 95*r*): «È vitioso il metter le parole incomposte talmente che si renda oscura l'intention di chi parla»; e così Dolce (*Le osservationi*, pp. 111-2):

[e] sì come è virtù l'ordinare in maniera le parole che rendano il sentimento piano e facile all'intelletto di chi legge, così medesimamente è vitio intricarle in modo che vi riesca oscurità, come in questi versi dove questa voce, *Quadrella*, è tanto lontana dalla sua compagna, *Quelle*, che difficilmente è compresa.

5. Eppure proprio l'iperbato in questione è un *locus amoenus* per Antonio Minturno, che non è affatto un grammatico, né di professione né di inclinazione, come dimostra senza ambiguità il botta e risposta, nel libro IV dell'*Arte poetica*, tra Ferrante Carrafa e il *princeps sermonis* Minturno:

[FERRANTE CARRAFA] Dicendo i Grammatici della nostra favella, quella esser voce della prosa, e non del verso; questa del verso, e non della prosa; disidero intendere onde nasca tal differenza. [MINTURNO] Io non so onde costoro si muovano a far questi notamenti[21].

20. E cfr. Dolce, *Osservationi*, pp. 196-7: «Da poi è da fuggir l'asprezza, la qual procede da più cagioni [...] tra le quali non è per aventura l'ultima le spesse collisioni, come "Fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi", ove per cagion del numero, è forza gettar nel fine di tutte queste voci le vocali».

21. Minturno, *Arte poetica*, p. 321. Cfr. inoltre: «Molti altri accorgimenti apo i Gramatici troviamo, tra' quali è quello per aventura soverchio [...] conciosiacosa che si trovi spesso il contrario, e avvedutamente; e superstitioso questo» (ivi, p. 349).

Dell'iperbato petrarchesco incriminato Minturno scrive: «abbellisce il parlare, che duro talvolta e ruvido e strepitoso, o pur aperto e languido, e di mal suono se dritto fusse, sarebbe» (ivi, p. 318). E, su altro piano ma correlato, Minturno può elogiare, all'opposto di Dolce, la varietà e la libertà negli schemi rimici del sonetto[22].

Come si sa Minturno è un teorico che sarà *de chevet* per il Tasso che scrive l'*Arte poetica* e i *Discorsi del poema eroico*, e che scrive il dialogo *La cavaletta*, dove elogia anche lui la varietà negli schemi rimici del sonetto, petrarcheschi ma anche non petrarcheschi. Si sa bene come Tasso scriva la *Gerusalemme liberata* evitando sempre gli espedienti usati da «molti poeti [...] troppo vaghi di piacere al popolo»[23], scegliendo tra la «nobile negligenza» e la «minuta [...] diligenza» sempre la prima e mai la seconda, così cara invece a chi è grammatico *in toto* come Lodovico Dolce. A quest'ultimo il *Furioso* era invece gradito anche in forza della sua facilità di fruizione, della sua piacevolezza godibile anche presso il "popolo"; mentre sicuramente sgradito, perché troppo ardito, eccessivo, oscuro, troppo grave e poco piacevole, troppo osceno, sarebbe stato il poema del figlio di chi scrisse, Dolce vivente, l'*Amadigi*. E ancora: Dolce nel canone di autori moderni che è possibile leggere tra le righe dei suoi *Modi affigurati* (cc. 373*r* ss.) non include quel poeta così amato e studiato da Tasso che era Della Casa. O, nell'arte, Dolce censura Michelangelo in nome della convenzione sociale o perché – sono parole di Dolce – «è disonesto negli eccessi e difficile»; mentre adora Raffaello per il suo diletto e la sua grazia che – scrive – «nasce eventualmente dall'uso moderato di quelle difficultà» (cit. in Romei, 1991, pp. 401-2).

Si sono dunque profilate due visioni, due linee di lettura e scrittura del mondo linguistico-letterario, le quali spesso, anzi sistematicamente, si incontrano e si scontrano: da una parte l'oltranza degli "artisti", dall'altra la pedanteria dei grammatici. Sui secondi, e non a caso,

22. «[BERARDINO ROTA] A che tante maniere di quartetti e di terzetti? Hor non dovea il Sonetto d'una, o di due contentarsi? [MINTURNO] Non certo, se la varietà diletta ed è propria del Melico, la qual usar non possendo i nostri ne' versi, usaronla ne' modi d'accordar le rime» (ivi, pp. 244-5).

23. Tasso, *Lettere poetiche*, pp. 207-8. «Et iscuso lui [Ariosto], che non già perché non conoscesse il meglio; ma più tosto per piacere a molti elesse di seguire l'abuso che ne' Romanzi trovava» (Minturno, *Arte poetica*, pp. 28-9).

i Berni e i Firenzuola ironizzavano anche duramente, e come loro, ma più significativamente perché non è un poeta burlesco o satirico ma un "intellettuale", Sperone Speroni (figura importante, fra l'altro, per la *Bildung* del giovane Tasso). Nel *Dialogo della rettorica* il padovano delinea il percorso cui è costretto, volente o nolente, un poeta ai tempi del petrarchismo, facendo parlare Antonio Brocardo, storicamente un poeta "strano", un «inutile Alchimista» secondo la definizione del nostro Lodovico Dolce[24]. Antonio Brocardo dunque racconta:

fattomi un solenne gramatico, io mi diedi al far versi. Allora pieno di tutti i numeri, di sentenzie, e di parole Petrarchesche e Boccacciane per certi anni fei cose a' miei amici meravigliose; poscia parendomi che la mia vena s'incominciasse a seccare a quello ricorsi che fa il mondo oggidì; e con grandissima diligenzia fei un rimario o vocabolario volgare.

E di seguito, quasi piangendo, conclude: «Vedete voi oggimai a qual bassezza discesi, ed in che stretta prigione e con che lacci m'incatenai» (Speroni, *Dialogo della rettorica*, p. 224).

24. «Alcuni [...] perdettero gli inchiostri in apportare in questa Lingua gli Hessametri, i Pentametri, e la maggior parte de' versi, che posero in tanta riputatione la lingua Greca e Latina; e non s'avidero, che nella nostra non tengono punto di gratia, né di armonia. Onde non senza cagione il miracoloso Aretino soleva biasimar la prosontuosa vanità del Brocardo, il quale a guisa di inutile Alchimista, s'affaticava di trovare in lei il verso Heroico» (Dolce, *Le osservationi*, pp. 180-1).

6
Giovanni Della Casa tra Cinque e Seicento

1. Il materiale su cui si è lavorato comprende da una parte tutto ciò che fa critica esplicita, che parla direttamente di o con Giovanni Della Casa, come quel carteggio desumibile dall'insieme dei sonetti inviati da Bembo, Iacopo Marmitta, Bernardo Cappello, Varchi ecc. a Della Casa, le cui risposte sono – ma anche non sono – nel libro casiano. In quanto animato dalle massime "teste di serie" del momento, è una corrispondenza che fa epoca e induce a imitazione. Come indicato da Silvia Longhi (1975, p. 243)[1], una corrispondenza tra Angelo di Costanzo e Berardino Rota si modella sul dialogo tra Cappello e Della Casa; da parte mia segnalo soprattutto il riuso smaccato del sonetto di Bembo, *Casa, in cui virtudi han chiaro albergo*, da parte di Curzio Gonzaga, poeta che scrive fra gli anni sessanta e ottanta del secolo. Leggendo uno di seguito all'altro i testi di Bembo e Gonzaga,

  Casa, in cui virtudi han chiaro albergo
et pura fede et vera cortesia
et lo stil, che d'Arpin sì dolce uscia,
risorge e i dopo sorti lascia a tergo,
  s'io movo per lodarvi e carte vergo,
presontuoso il mio penser non sia,
che mentre e' viene a voi per tanta via,
nel vostro gran valor m'affino e tergo.
  E forse ancora un amoroso ingegno
ciò leggendo dirà: più felici alme
di queste il tempo lor certo non hebbe:
  due città senza pari et belle et alme
le diero al mondo et Roma tenne et crebbe;
qual pò coppia sperar destin più degno?

1. Cfr. anche Milite (2000), pp. 310-1.

O d'Amor, di beltà, di grazie albergo,
nido d'ogni vertù, verace tempio
di pudicizia, ond'io tutti al Ciel ergo
pensieri e carte e 'l mio imperfetto adempio;
o sol che l'altro di splendor a tergo
ti lasci, o di bontà superno essempio,
di valor specchio in cui m'affino e tergo,
né più tempo di morte invidia o scempio,
quando fia mai che tra le fiamme e 'l ghiaccio
tal mi si presti refrigerio al core
ch'io cangi in certo il mio dubbioso stato?
Come del vostro amor ricco e beato
vommi, se meco non v'aggiunge Amore?
Nulla string'io se tutto il mondo abbraccio,

si noteranno le seguenti riprese:
– delle parole-chiave «carte» e «virtudi»;
– della rima incipitaria ERGO, ripresa pure da Varchi nel sonetto *Casa gentile, ove altamente alberga / ogni virtute, ogni real costume*, sonetto di proposta a *Varchi, Hippocrene il nobil cigno alberga*, n. 53 del libro casiano;
– di tre rimanti, cioè «albergo» e «tergo», quest'ultimo raddoppiato in rima equivoca come nell'originale bembiano e allargato ai relativi sintagmi, e dunque: «a tergo / lasci» ← «lascia a tergo», più la rarissima dittologia «m'affino e tergo»;
– di un'ulteriore parola-chiave come «nido», ma questa volta prelevata non dalla proposta bembiana ma dall'*incipit* della risposta di Della Casa, *L'altero nido, ov'io sì lieto albergo.*

Ancor più ricco sarà il materiale in prosa, consistente in lezioni accademiche, discorsi, prefazioni ai suoi libri, brevi o brevissime note. I nomi degli autori in questo caso disegnano un arco temporale meno limitato, i cui estremi sono da una parte la lezione di Varchi al sonetto della gelosia (1545), dall'altra i commenti e le «sposizioni» dell'intellighenzia napoletana, di Sertorio Quattromani e Orazio Marta, datati entrambi 1616[2] e, scendendo ancora, le «annotazioni» del Me-

2. D'ora in poi Quattromani, *Sposizioni*; Marta, *Parallelo.*

nagio (1667), o il dialogo, di cui è ormai acclarata la paternità del Seghezzi, intitolato *Il Tasso. Dialogo d'incerto, sopra lo stile di Monsignore Della Casa, e il modo d'imitarlo*[3]. Dentro tale perimetro si collocano le pagine di Erasmo Gemini ai lettori della *princeps* veneziana e quelle di Gherardo Spini per la giuntina del 1564. Ancor più significativa è, anno 1562, la *Breve esaminazione sopra le rime del Petrarca, del Bembo e del Casa* di Mario Colonna: ovvero un discorso più o meno celatamente ma a tutti gli effetti militante, sbilanciato su giudizi di valore, scritto non da un privato cittadino ma da un accademico fiorentino e dedicatario, non a caso, della giuntina del 1564. Altri giudizi su Della Casa ci vengono poi da Diomede Borghesi; da Vincenzo Toraldo, autore nel 1589 di un dialogo sul sonetto con un interlocutore molto tassiano, «il Partenopeo»; e sulla scia di Toraldo, nel 1591, il napoletano Giulio Cortese. E infine, ovviamente, il più grande di tutti, Torquato Tasso, la sua *Lezione*, la sua *Cavaletta*, tutto il suo laboratorio critico e autocritico sull'arte poetica. Questo per quanto riguarda l'orizzonte critico esplicito su Della Casa.

2. Ma c'è anche la critica "implicita", quella che Proust ha chiamato «critica in azione», ovvero il novero degli ipertesti lirici, "forti" o "deboli", di quell'ipotesto che è il canzoniere casiano e quanto esso contiene: *fabula* e modalità di regia, temi, figuratività, quindi lessico, metrica e stile. Gli autori possono essere di poco più giovani di Della Casa, mettiamo Rota o Mario Colonna, o avere 20 o 30 anni quando Della Casa muore – Laura Battiferri ad esempio, Gabriel Fiamma, il Borghesi sopraccitato, Curzio Gonzaga, Celio Magno, Tasso, Marino ecc.

Ho appena distinto fra ipertesti "forti" e "deboli", vale a dire che mi sono trovato di fronte a testi e autori denotanti un sovraccarico di connivenza con il modello, un dellacasismo simile al più becero e ingenuo petrarchismo, con concreto il rischio di declassamento, plastificazione, *kitsch* e involontaria parodia. E se è vero che la patente infatuazione del giovane Tasso per la tecnica poetica di Monsignore può farci pensare il contrario, è pur vero che è ovviamente la piccola borghesia poetica a essere più succube del verbo casiano, ora sentito più appetibile di quello petrarchesco ormai tendenzialmente ri-

3. Cfr. Di Benedetto (1994).

dotto a grammatica di base, dunque a routine e a merce non più di lusso. Documenta con tutta evidenza gli effetti di tale “moda” casiana il già citato Curzio Gonzaga: tra i corrispondenti di Tasso, autore – come Tasso e giusta lo spirito del tempo – da una parte di una vasta, vastissima produzione lirica raccolta in un volume di cinque libri[4], dall'altra di un poema eroico, *Il fido amante* (o *Il fidamante*), che come la *Gerusalemme* deve sopportare un travaglio correttorio quasi infinito e le angherie del giudizio di Scipione Gonzaga. Gli anni di uscita della produzione gonzaghina sono compresi tra il 1582 e il 1591. A dimostrare i debiti del Gonzaga verso la lirica casiana basti la seguente esemplificazione, qui ridotta ai minimi termini ma ampliabile senza fatica. Segno con G Gonzaga, con DC Monsignore.

a) G 5.58a, 1 «Zoppo cursor di trarsi attende in vano» ← DC 32,22 «zoppo cursor homai vittoria spera». È un caso che dimostra esemplarmente come sia proprio ciò che è difficile o raro ad attirare gli imitatori di Della Casa: «zoppo cursor» è infatti hapax nel libro casiano e introvabile nella tradizione italiana. Una seconda e forse ultima ripresa del sintagma è nel sonetto *Voi, le cui chiome spiega altere e belle* del mitico quanto bistrattato imitatore casiano Giovanni Antonio Serone[5].

b) G 1.27, 7 «atro tuo limo» ← DC 49,2 «[...] ne l'atro suo limo terreno»; 47,43 «de' color atri e del terrestre limo». Se i singoli elementi, «atro» e «limo», sono relativamente frequenti nella tradizione petrarchista, uniti in un unico sintagma non si trovano nei *Fragmenta* e tanto meno poi. L'unica eccezione è, prevedibile quanto significativa, una canzone tassiana a Lucrezia Bendidio, *Qual più rara e gentile*, la n. 129 dove ai vv. 22-23 si legge: «le sue tane palustri / d'atro limo son cinte [...]».

c) G 1.29, 1 «S'egli avverrà che quel ch'io piango e detto» ← DC 60,1 «S'egli avverrà che quel ch'io scrivo o detto».

d) G 3.23, 5 «Ben d'Amor per lo calle a morte vassi» ← DC 4,1 «Amor per lo tuo calle a morte vassi». Contestualmente Gonzaga riprende due delle quattro serie rimiche del modello (ASSI e ARCO), e cinque rimanti – «lassi», «trapassi», «vassi», «passi» e «varco». L'*incipit* casiano è ripreso anche da Gioacchino Scaino al v. 154 – «che per ogn'altro

4. Si cita dall'edizione critica di Oler Grandi (tesi di laurea, Università di Pavia, a.a. 1979-80), in *ATL*.

5. Cfr. Fedi (1990), p. 356.

calle a morte vassi» – della canzone *Sacro augusto pastor* inclusa nella raccolta degli Eterei[6]: entrambi, canzone e raccolta, sono luoghi felici per chi vuole cercare tracce consistenti della scrittura casiana[7].

e) G 1.18, 2 «(parte aggiungendo de le notti al die)» ← DC 47,77-78 «[...] parte aggiunsi al die / de le mie notti [...]». Il verso riscappa fuori durante la presentazione ai lettori del *Fidamante* – «sì per haverci io appannati gli occhi sopra dalla lunga e continua fatica, nella quale posso ben dire che senza intervallo alcuno: Gran parte parte di mie notti aggiunsi al die [nel testo evidenziato dall'a-capo]»: un Della Casa dunque ridotto a repertorio, formulario per qualsiasi occasione di scrittura.

f) G 3.25, 31-32 «s'accende e 'naspra / [...] più che percossa selce» (: *elce* : *felce*) ← DC 56,6 «vie più sfavilla che percossa selce» (: *elce* : *felce* : *dielce*). Da notare la rarità del rimante «selce» e altrettanto quella della rima ELCE: introvabile nei *Fragmenta*, in Bembo e in molti altri.

g) G 3.27, 10 «di sdegno il core / armarsi, e prend*er l'altrui* strazio» ← DC 3,13 «di sdegno armarsi e romp*er l'altrui* vita»: ovvero citazione meno esatta ma che ricalca il profilo prosodico e fonico dell'originale.

h) G 1.43, 3 «vago di cener farmi ognor riprovi» ← DC 21,4 «che sole hanno vigor cenere farmi»; G 1.43, 12 «come augellin, campato il visco [...]» ← DC 19,9 «e fo come augellin, campato il visco». Alle due citazioni in un unico testo si deve aggiungere una terza, più interessante, in cui l'imitatore ritaglia l'ingombrante avverbio «veracemente» rispettandone la giacitura originale in *rejet*. La parola è già petrarchesca, ma la giacitura è esclusivamente casiana. Cfr. DC 14,11-12 «[...] di ferro ebbe 'l cor cinto / veracemente [...]»; 33,3-4 «[...] e parla e spira / veracemente [...]», e così Gonzaga nel sonetto in questione – «l'amara istoria del mio scempio scrivo / veracemente [...]» – e in 4.36, 12-13 «e l'immensa anco sua beltà disprezza / veracemente [...]».

i) G 1.8, 12-14 «Ahi cieco mondo; ahi vita acerba e rea! / Quanto dal tuo bel fior diverso è il frutto! / Oh de i cordogli uman profondi abissi» ← DC 47,10-11 «Ahi cieco mondo, hor veggio i frutti tuoi / come in tutto dal fior nascon diversi». È inoltre molto casiana la dittologia

6. È il testo 67 delle *Rime degli Eterei*.
7. Qualche accenno in Colussi (1998), p. 45 nota.

«acerba e rea» (cfr. DC 35,2), e si dica altrettanto per *abisso/i*: già di Petrarca e di (pochi) suoi eredi (ma non di Bembo!), il lemma per la sua valenza fortemente spirituale e morale è trattato da Della Casa con un occhio di riguardo, con ben tre occorrenze di cui una in quell'irresistibile polo d'attrazione che è il sonetto *Questa vita mortal*.

j) G 1.45, 4 «Varia la chioma omai, sdegnoso il core» ← DC 32,17 «Or che la chioma ho varia»; 47,100 «Poi che varia ho la chioma infermo 'l fianco». Sono gli inconfondibili stemmi del fascinoso quanto proverbiale *de senectute* casiano, presenti nelle due canzoni fondamentali per il tema del pentimento e della rinuncia all'amore. Anche il testo gonzaghino è una canzone e, per di più, di schema identico a quello della 32 casiana. La suddetta citazione è immediatamente anticipata, al v. 3, da «Tropp'oltra di ragion varcato ho 'l segno», che è un ulteriore prestito da Della Casa, «che tanto ho di ragion varcato il segno» (18,3). E tuttavia, come accade per ogni fenomeno di moda letteraria e non, il sovraccarico di prestiti formali "al minuto" è spesso indice di scarsa intelligenza alle armoniche profonde del modello, diciamo al suo disegno ideologico e culturale (Karl Kraus direbbe: «oggi fedele a te domani a un altro»). La canzone del Gonzaga infatti, poco più sotto, si lascia andare a un altro *pastiche*, ma questa volta su materiali degni della più tipica e languorosa civetteria d'amore petrarchista, così intrinseca alla rimeria cortigiana e così estranea al mondo di Della Casa. Intendo il motivo dei contrari iterato (qui per oltre venti versi) nel modulo "*un* o *il* + immagine di contrario":

G 1.45, 23-40
Un cortese, benigno e finto aspetto,
un girar di occhi umilmente altieri,
un favellar soave e disdegnoso,
mi furâr l'alma insidiosi e fieri.
[...]
Come assenzo nel mèl poscia, e nel riso
gustassi il pianto, e 'n libertate il laccio,
e 'l gir mancando e 'l non bramarne aita,
la guerra in pace, e dentro 'l foco il ghiaccio,
e 'l viver dal mio cor proprio diviso,
e 'l fuggir pronto e 'l non far mai partita,
e 'l penar dolce, e 'l soffrir morte in vita,

i cui precedenti sono fra gli altri il capitolo bembiano *Amor è, donne care, un vano e fello* (tipico prodotto «piacevole» e «galante», per citare il commento di Dionisotti); il capitolo *Chi desia di saper che cosa è amore* delle *Poesie italiane* di Marc'Antonio Epicuro (uno *specimen*: «un digiun dolce, un peso amico e leve / un gioir duro, un tormentar suave» ecc.); e prima ancora, ad esempio, il sonetto *Un pianger lieto, un lagrimar soave* di Bonaccorso da Montemagno; *Un sculpir fumo in marmo, un pinger suono* di Niccolò da Correggio; *Un parlar più che umano, un falso riso* di Giusto de' Conti ecc. per arrivare al canzoniere di Gaspara Stampa, con ben cinque esemplari[8]. Incunabolo della suddetta trafila è il petrarchesco *S'una fede amorosa, un cor non finto* (*RVF* 224), perfetto esempio di «stile dimesso» secondo Bernardino Tomitano (*Ragionamenti*, p. 17).

3. Come anticipato, a questo stralcio di dellacasismo, forte e massiccio formalmente quanto debole culturalmente, andrà affiancato un orizzonte di testi più "simili" che "identici" alla lirica di Della Casa, più intelligenti e liberi, dove l'*imitatio* si combina all'*emulatio*, pretendendo un diverso dosaggio, più equilibrato, di «identico», «simile» e «diverso»[9]. Mi sono cioè trovato di fronte a testi dove – questa almeno la mia impressione – le analogie formali, ora più discrete e diffratte, rappresentavano l'inevitabile traccia di una somiglianza meno saltuaria e schizofrenica e più profonda, rivolta all'"idea", alla "forma interna" della scrittura casiana e non solo alle singole *trouvailles*. Ovviamente, in merito a questo dellacasismo meno appariscente e meno certo, i problemi per il ricercatore aumentano, e per tutti uno: come e quando determinare con un qualche grado di certezza che un testo assomigli proprio a Della Casa, se nella lirica cinquecentesca tutto si assomiglia? In pratica ho proceduto così: non mi è bastato un «erto calle» da solo, pur casiano, per convincermi di un riuso casiano in atto, ma mi bastava però se tale sintagma coesisteva e si correlava con altre sue icone concettuali e figurative, mettiamo con un «peregrin», magari «canuto» e «stanco» per l'«errare gran tempo», magari tra «valli ime e paludose» ecc., oppure con un «pe-

8. I nn. 6, 165, 172, 174, 213.
9. Per questa distinzione cfr. Lonardi (1990), in partic. pp. 3-11.

regrin» il cui tipico correlato oggettivo fosse un «augel pesante» di contro a un irraggiungibile «cigno sublime», e così via. E finalmente mi bastava se tale pacchetto di invarianti casiane fosse sì sgranato in tutto il libro, funzionando quindi da pedale, ma talvolta facesse macchia densa nello spazio brevissimo di un sonetto, di una o più stanze di una stessa canzone o sestina.

Ma anche così le condizioni potrebbero non essere sufficienti, e si potrebbe obiettare che quanto appena rilevato convoca certamente Della Casa ma non esclude la concomitanza di altri *auctores*, perché appunto parole come «peregrin», «sentieri» o «valli paludose» e «abissi», e campi semantici o concettuali relativi, non sono certo di per sé una invenzione di Monsignore. Si aprono quindi due possibilità. La prima è obiettare all'obiezione, e ribadire che Della Casa forse conta più degli altri, per vari motivi, tra cui il fatto che nei presunti imitatori non trovo solo cose che *potrebbero* essere di Della Casa, ma anche cose che *sono* senza dubbio di Della Casa: cioè anche un sonetto al sonno, uno alla gelosia, schemi rimici casiani e, qua e là, citazioni inoppugnabili. Oppure, secondo motivo: l'impatto del suo canzoniere può in effetti essere più "forte" di altri, in primo luogo perché sintetico e non prolisso, cioè di decine e non di centinaia di testi, e di decine di testi univocamente orientati, marchiati a fuoco da monotematismo e monostilismo. Su un Della Casa «tutto e solo grave» insistono infatti un po' tutti, staccandolo dunque dal petrarchismo ordinario, più piacevole che grave. E sulla «ugualità» di Della Casa, vincente sulla *varietas* petrarchesca e bembiana, insistono nello specifico il Tasso di una lettera a Luca Scalabrino e l'Orazio Marta del *Parallelo* fra Petrarca e Della Casa[10]; a tal punto che l'ossessi-

10. «L'ornamento è proprio della forma di dire mediocre, quale è la lirica; nella quale si schiva, come viziosissima, la replicazione delle parole [...]. Il magnifico all'incontro non cura di mirar sì basso [...] né, se per altro è opportuna, fugge la replicazion delle parole. Di ciò, oltra l'auttorità e le ragioni del Falereo e l'auttorità de' greci e latini, n'abbiamo assai chiaro l'essempio del Casa, uomo studiosissimo di Demetrio e che mosse il Vittorio a publicarlo e commentarlo. Il Casa, dico, in quel sonetto magnifico, "Questa vita mortal, etc.", replica non una ma più fiate alcune parole medesme» (Tasso, *Lettere poetiche*, pp. 260-3); «Il Casa è sublime, e magnifico Scrittore, e tutto numeroso, né mica vario [...] né la varietà del Petrarca può offendere l'ugualità del Casa; che se bene la varietà è gran segno della felicità del dire del Petrarca, nientedimeno segno non disuguale ne dà l'ugualità nel Casa; che s'è vero che il Poeta meriti loda della

vità e la recursività casiane possono pure costituire materia di barzelletta, ed essere scambiate per una deplorevole "povertà di parole". Alla domanda «Volete dire ch'egli [Della Casa] sia stato povero di parole?» così si risponde: «è andato mendicandole in modo che non vederete sparsi per li suoi sonetti se non *pompe*, *oro*, *ostro*, *quercie*, *elci*, *peregrino*» (Toraldo, *La Veronica*, pp. 36-7). Ma anche questo fa parte della mitizzazione di Della Casa e del suo piccolo libro, da imitare e da usare contro l'iperproduzione poetica. Si pensi a Diomede Borghesi, che dal 1566 pubblica a ruota libera centinaia di rime, poi si pente, ripudia quasi tutto e quel poco che salva lo include nelle *Rime amorose* (1585), dove tra le righe della prefazione si legge:

l'opere di chi che sia si debbon misurare non dalla quantità delle carte, sì come fa il volgo, ma dalla qualità delle compositioni. Né vo tacere che del Casa, a cui fra tutti i poeti moderni è dato il primo luogo da chiunque si intenda di lingua e di poesia volgare, si veggon solamente tanti nobili componimenti toscani, quanti son questi che lo Svegliato [Borghesi] ha mandato in luce al presente[11].

Infine un aiuto ulteriore verrà dall'insieme di fatti biografici e storici che riguarda gli imitatori casiani, ripeto presunti imitatori: ad esempio sarà il domicilio fiorentino di Laura Battiferri a convincermi che su di lei faccia più presa Della Casa che Cappello o altri, oppure il fatto che proprio lei è la dedicataria del rimario casiano allegato alla fondamentale giuntina del 1564, o ancora che il suo *entourage* di amicizie intellettuali può vantare personaggi, Varchi *in primis*, tra i maggiori artefici del culto casiano.

Dicevo di due possibilità, e ho detto la prima. La seconda consisterà nel non opporsi all'obiezione di cui sopra, restando scettici an-

fatica, e che fatica grande sia il ricercar la varietà e nel modo che il Petrarca la ricercò, per conservarsi nell'uguale, qual maggior fatica può esser che nell'uguale non ingenerar sazietà? E che ciò sia vero veggasi che riconoscendosi gli Autori non bastevoli a fuggirla, cercano la varietà, ma il Casa fuggendo la varietà sta nell'uguale, e con inusitato modo forma le sue rime in maniera che nell'uguale non cagiona né sazietà né fastidio alcuno; anzi piuttosto il contrario opera» (Marta, *Parallelo*, pp. 396-7).

11. Analogamente tale Bartolomeo Zucchi: «Ha scritto poche cose, o almeno poche vanno attorno, le quali il faranno più immortale, che le molte, che hanno publicate alcuni» (*Notizie*, p. 133).

che di fronte ai suddetti argomenti e alla loro pretesa di fare di Della Casa l'unico imitato possibile. Perché se, ad esempio, invece della Battiferri considero Celio Magno o Gabriel Fiamma la presenza, notevole, nei loro testi di "sentieri", "calli" più o meno "erti", di "ostro", "quercie" ecc. può benissimo avere come fonte appunto Cappello, o Venier, o Bembo, più che Della Casa. Ci può anzi essere una programmatica volontà di fare a meno di quest'ultimo, una forma di censura, come nel caso di Gabriel Fiamma, nel cui libro di *Rime spirituali* (1570), nonostante sette sonetti platealmente ricalcati sul casiano *Cura, che di timor ti nutri e cresci*, nomina Petrarca e molti autori moderni ma mai Della Casa, né negli autocommenti ai singoli testi né nella tavola degli autori citati[12]. Ebbene, se anche fosse così, ovvero questione non di intertestualità ma di interdiscorsività, di poligenesi delle fonti, l'interesse resterebbe alto e ci si situerebbe senz'altro in tema casiano, perché l'orizzonte che ne esce è fatto di pochi grandi autori, nonché sostanzialmente interlocutori nel carteggio sopra considerato. Questi autori sono Bernardo Tasso e, di nuovo, Cappello, le cui pagine sono piene di cose anche casiane, ma sono pure un certo Petrarca che vedremo e un certo Bembo, quello della cruciale canzone in morte del fratello, non a caso indicata nel dialogo di Seghezzi come traumatico mutamento di paradigma, dal piacevole al "gravissimo e lugubre", e dunque, assieme ad altri suoi «più sostenuti sonetti», come fonte sicura per la poesia di Della Casa[13]. Seghezzi non rivela l'identità di questi sonetti bembiani «più sostenuti», ma è presumibile pensare alla serie compresa tra i nn. 114 e 120, unita nel segno della «rinuncia all'amore»[14], e per di più aperta da un testo dedicato a Cap-

12. Mi riferisco in particolare ai sonetti 31-32 e 34-35 di Fiamma, *Rime spirituali*. Questi gli *incipit* rispettivi: «O d'ogni affetto rio madre e nutrice»; «Fera, che spargi atro veleno, e 'l core»; «Affetto vil, malvagia e fera voglia»; «Cura, che d'oro ti nutrisci e vivi».

13. «Lo stesso [cioè "l'artificio di spezzar il verso" e in generale lo stile grave] osservasi nelle *Rime* del Bembo, e principalmente nella sua lugubre e gravissima canzone in morte del fratello, e ne' suoi più sostenuti sonetti; e se non erro il Casa imparò da lui quell'arte nella quale ponendo ogni sforzo riuscì meraviglioso e grande, quale il mi discriveste, sì che in questo non solo superò il Bembo ma ogn'altro de' nostri poeti» (*Il Tasso*, p. 14).

14. «Argomento dei due sonetti [114-115] è la rinuncia all'amore; così anche dei cinque che seguono» (Dionisotti, 1960, p. 600).

pello, *Arsi, Bernardo, in foco chiaro e lento*, così vicino ai memorabili e non poco imitati *incipit* casiani al perfetto come «Arsi [...]» (32), «Errai [...]» (47), «Cangiai [...]» (14), «Già lessi [...]» (62).

È dunque chiaro che in tal caso si rinuncia volentieri all'ottica esatta, alla ricezione di Della Casa come faccenda privata tra lui e basta e le sue controparti e basta, se, rinunciando, è possibile seguirne la partecipazione a un gruppo di autori percepito dalle nuove generazioni come ispiratore o «mediatore» (Lonardi, 1990, p. 8) di un progetto di lirica alternativo al petrarchismo aconcettuale, al petrarchismo "dei più", cioè capace di pungolare il secondo Cinquecento a essere diverso dal primo, a non nascere epigono o anacronismo, e in grado di reimpostare il discorso poetico preparandolo alle diverse nuove pressioni di una storia non solo letteraria: Concilio di Trento, battaglie di Lepanto, aristotelismo e nuove stratigrafie del classicismo. L'identità programmatica di tale progetto mi sembra riconoscibile e sintetizzabile nei tre punti seguenti: 1. messa al centro di temi, parole e metrica che prima erano alla periferia: messa al centro anticipatrice o contemporanea di nuovi generi o *magnalia* poetici; 2. conseguente lettura diversa del modello petrarchesco, con la preferenza di ciò che è "poco usato" e "usato di rado", di contro ai gusti del petrarchismo grammaticale e ai suoi imperativi di "schifare il rado" e che si debbano «seguitar[e gli Scrittori] in quello, onde Essi sono più copiosi», come scrive Lodovico Dolce (*Le osservationi*, p. 106); si consideri invece il Tasso della *Cavaletta* (p. 723) dove, ragionando per l'appunto su Della Casa e ovviamente su se stesso, rovescia tutto e punta su tre canzoni petrarchesche, *Italia mia*, *Spirto gentil* e *O aspectata in ciel*, «ne le quali egli ha sì pochi imitatori». O si pensi a Mario Colonna, che si ferma solo sui sonetti a schema anomalo dei *Fragmenta* e subito dopo così puntualizza: «il medesimo artifizio usò il Casa [...] lasciando da parte il modo tenuto più universalmente» (*Esaminazione*, pp. 210-1); o ancora a Colonna e alla sua entusiastica focalizzazione sulle locuzioni rare, sullo scrivere figurato, che ritrova in Petrarca, in Bembo e proprio nel sonetto *Signor, che parti e tempri gli elementi*, organico alla sequenza non amorosa sopra ricordata, e ritrova in Della Casa, ma in lui di più, perché in lui tali locuzioni «sono tutte rare» (ivi, p. 225). Il tutto di contro al solito Dolce o al suo gemello Rinaldo Corso (*Fondamenti*, c. 94*r*), il quale imposta il capitolo *Figure* (quel «modo di par-

lare fuor dello stil comune») come un elenco di *loci horridi*, come appunto figure che «s'hanno da fuggire». Non sarà dunque un caso che nell'immaginario collettivo Della Casa sia sistematicamente visto in opposizione ai grammatici, ai versificatori, ai pedanti: così, fra gli altri, il fiorentino Francesco Bocchi che nel suo *Ragionamento sopra le prose vulgari di monsignore Della Casa* (1581) si sente preliminarmente in dovere di separare chi è «letterato» o «grammatico» dagli «uomini d'ingegno» come Petrarca, Bembo e Della Casa appunto[15]; tale divaricazione rivive ad esempio nel libro IV dei tassiani *Discorsi del poema eroico*, dove Della Casa compare fra gli autori in deroga e opposizione ai cavillosi insegnamenti del «Grammaticuccio» di Castelvetro.

Con queste premesse – e siamo al terzo punto – si profila la possibilità di una rimessa in discussione del concetto di imitazione, e così di un cambio o una diversa gerarchizzazione dei soliti modelli e della vertenza antichi-moderni: al vecchio Petrarca si affiancano novelli Petrarca quali Bembo e appunto Della Casa; con l'aggiunta di Guidiccioni come terza corona, il nuovo canone si riflette a giorno nella stampa veneziana intitolata *Rime di tre de' più illustri poeti dell'età nostra, cioè di mons. Bembo, di mons. Della Casa e di mons. Guidiccione* (1567), ed è un canone vivace e inquieto, antagonistico: così, se ad esempio Varchi dà per pacificamente acquisito un "pari merito" Bembo-Della Casa (e non solo nel sonetto, indirizzato a Della Casa, *Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma*), ancor più esplicito è Diomede Borghesi, docente di lingua toscana nello Studio di Siena, che in una sua *Lettera discorsiva* (1582) incorona Della Casa e non Bembo. Scrive infatti: «imitabile il Casa e dopo di lui il Bembo» (*Lettere*, cc. 32*v*-33*r*). E si tenga poi presente che la superiorità di Della Casa è pensata come direttamente proporzionale al suo essere "diverso", al suo essere impermeabile alla "lingua di plastica" del petrarchismo. Così ad esempio Scipione Ammirato:

quel che maraviglioso in lui fu, che avendo trovato tutti volti all'imitazione del Petrarca, solo egli fu il primo ad uscir di questa via, trovando una maniera pellegrina, piena non meno di novità, che di maestà; facendo le pose nel mezzo de' versi, e tenendo sempre il Lettore sospeso con piacere, e con maraviglia (*Notizie*, p. 136).

15. Bocchi, *Ragionamento*, pp. 5-9.

4. Dopo questa carrellata, si riprenda spunto dal carteggio sopraindicato per visualizzare che cosa vedessero in Della Casa le migliori menti poetiche della sua epoca. Tutte insieme e reiteratamente vedevano prima di tutto un eccezionale intellettuale umanista, una paradigmatica figura di resistenza contro la deriva dello scrivere facile contemporaneo. Ecco allora la pletora di aggettivi come «doctus», «disertus» o «disertissimus» secondo Flaminio, Vettori o Vasari, come sempre «dotte» o «colte» sono le sue «carte» – con indici di frequenza decisamente superiori a quelli delle pur topicamente iperboliche corrispondenze del tempo. Pure la dedica a Girolamo Quirino che apre la *princeps* veneziana punta moltissimo su questo plusvalore: scrive infatti Gemini che l'uscita delle liriche casiane soddisfa «il desiderio [...] universale di tutti i dotti e scientiati huomini [...] del nostro secolo». Su questa traccia insiste Gherardo Spini nel presentare l'altra *princeps*, quella fiorentina, ma con un *di più* notevole che vedremo tra poco; e Bernardo Tasso, nell'ode a Giambattista Giraldi Cinzio, può consigliare il «dotto e gentile» Della Casa come libro di lettura, breviario spirituale, unitamente ai testi di Platone e Aristotele[16]. A questo punto è tuttavia più che opportuno chiedersi se, in tale unisono di elogi, sia possibile isolare una voce fuori dal coro, o un uso non propriamente disinteressato di quegli elogi; e, in seconda battuta, se non manchi qualcosa in questo ritratto casiano, che invece c'è sempre quando a quei tempi un poeta scrive a un altro poeta per elogiarlo.

C'è intanto qualcuno che scrive di più, che insiste di più, e che anche scrivendo ad altri ha spesso in mente Della Casa, e gli dedica nel 1555 l'edizione veneziana dei suoi sonetti. Sto parlando di Benedetto Varchi, fiorentino e fuoriuscito come Della Casa, ma che diversamente da quest'ultimo a Firenze ritorna. E c'è una parola su cui, credo, Varchi catalizza un certo suo dissenso e profila il margine di una trattativa. Questa parola è «nido», anzi «altero nido». Della Casa la usa nel sonetto 35 rispondendo a Bembo e intendendo Venezia. In Della Casa tale associazione implica la personale definitiva dissociazione da

16. «Ma col dotto e gentile / Casa, d'alta virtù lucido albergo, / ogni cura da tergo / posta mortale e vile, / del fuoco de le noie esca e focile, / or col gran Stagirita, / or col divo Platon dispensi l'ore, / con la cui scorta onore / si merca, e per spedita / strada si poggia a quella eterna vita» (Tasso, *Rime*, II, p. 372 – XLVII, 41-50).

Roma e, soprattutto, da Firenze, «nido» piuttosto di discordia e d'ira. E questo all'interno dell'ulteriore presa di distanza, come si sa bene, dal farsi soggetto attivo anzi, come vorrebbe Bembo, di governo nella società letteraria[17]. Questa la quartina in questione (vv. 1-4):

L'altero nido, ov'io sì lieto albergo
fuor d'ira et di discordia acerba et ria,
che la mia dolce terra alma natia
et Roma dal penser parto et dispergo.

Ma alle parole di Monsignore Varchi si oppone, e apposta in *Casa gentile, ove altamente alberga* si appropria del sintagma «altero nido» e così della serie rimica ERGO/A, cioè di cose che furono del carteggio Bembo-Della Casa. Le riprende identiche ma per mutarle di segno, per sostituirne i referenti. Sostituisce sé a Bembo, Firenze a Venezia:

Casa gentile, ove altamente alberga
ogni virtute, ogni real costume,
Casa, onde vien che questa etate allume
et le tenebre nostre apra e disperga,
a l'Austro dona fiori, in rena verga
suoi pensier, scrive in ben rapido fiume
chi d'agguagliarsi a voi stolto presume,
in cui par ch'ogni buon si specchi et terga.
Quanto allor che 'l gran Bembo a noi morio,
perdero in lui le tre lingue più belle,
tutto ritorna e già fiorisce in voi.
Per voi l'altero nido vostro et mio,
ché gli rendete i pregi antichi suoi,
risonar s'ode infin sopra le stelle.

Dunque Firenze e non Venezia è il nido migliore per Della Casa, solo con lei il nome di Della Casa potrà «risonar infin [...] sopra le stelle»; e, d'altra parte, è Della Casa il cigno più sublime per il nido fiorentino, solo con lui Firenze potrà rinverdire i «pregi antichi suoi». In altri sonetti indirizzati a Della Casa o ad altri (a Andrea Lori, Marc'Anto-

17. Cfr. Dilemmi (1997), in partic. pp. 93-8.

nio Bossi, Lorenzo Vidrosci) Varchi ribadisce la sua posizione: è l'Arno più di altri fiumi che si inchina a Della Casa, è «Flora»-Firenze più felice di altre città. Così nel ricordato sonetto a Della Casa (vv. 1-4):

Bembo toscano, a cui la Grecia e Roma
s'inchina, e l'Arno più, per lo cui inchiostro
sen va lieto e superbo il secol nostro,
e ricca Flora e felice si noma;

così in quello a Bossi, dove Della Casa è il «primo fra tanti eletti e chiari ingegni, / che rinverdono a Flora i vecchi onori». La fibrillazione di Varchi si spiega con il fatto che per lui Della Casa è l'uomo giusto, è l'asso nella manica per la sua politica culturale, e per la possibile riuscita di due non minimi obiettivi: il rilancio di Firenze nel mondo della nuova poesia, e di quest'ultima a Firenze, città allergica per definizione al petrarchismo. Perché, tra tanto altro, Della Casa è l'unico che può convincere un Pier Vettori a non odiare del tutto la letteratura volgare, o spingere un Vincenzio Borghini ad acquistare, subito, ancora fresca di torchio, la *princeps* veneziana (cfr. Belloni, Drusi, 2002, p. 352).

Ma la manovra di riappropriazione e fiorentinizzazione di Della Casa è riscontrabile anche al di fuori del pugno di sonetti varchiani suddetto. Lo è nelle due giuntine del 1564, nelle quali più fatti mi sembrano dimostrare che vi sia un investimento sopra la media, che vi sia da parte di promotori e curatori un atteggiamento aggressivo e, in particolare, di sfida nei confronti della *princeps* veneziana e di una Venezia che ancora nella dedica di Gemini veniva indicata come l'unico «nido» possibile, come «ampissimo e honoratissimo Teathro del mondo». Si pensi intanto all'uscita sincronizzata, nello stesso anno, del Casa volgare e latino. Non credo un azzardo ritenere che con questa doppia edizione Firenze pensasse di surclassare la rivale Venezia, realizzando ciò che quest'ultima aveva solo vanamente promesso – infatti, secondo le parole di Gemini, l'edizione Bevilacqua del 1558 non doveva essere che l'inizio di un «disegno di dar[e] appresso di mano in mano tutto il rimanente»[18]. In secondo luogo, le due giunti-

18. Così Gemini più estesamente: «sapendo voi quanto egli [Della Casa], mentre e' visse, fu diligente e accurato scrittore, si può dire in ciascuna delle tre lingue

ne appaiate sono forse l'occasione per avvicinare ciò che a Firenze era atavicamente su due sponde opposte: le due culture appunto, la latina e la volgare, Vettori ecc. e Varchi ecc.

C'è poi, nella giuntina volgare, il tenore più che ambizioso del titolo[19] che, se in assoluto non si stacca troppo dalla titolistica del tempo, nel confronto specifico tra edizioni casiane di quel giro d'anni tradisce ancora una volta tutta la sua voglia di primato, la sua ansia concorrenziale nei confronti della *princeps* del 1558: perché ad esempio l'edizione napoletana del 1560, pur avendo cose in più rispetto a quella veneziana, ritocca appena, modestamente, il titolo[20]. Ma soprattutto – terzo fatto significativo – l'edizione fiorentina ha in più, rispetto alle precedenti, un rimario. Questo è notevole perché un simile onore spetta solo a Petrarca, che ce l'ha fin dai primi anni trenta[21], e a Bembo. Venezia gratifica il suo Bembo di un rimario solo nel 1562 (Porcacchi, *Tavola*), e appunto a giro strettissimo Firenze fa lo stesso con il suo Della Casa: pura coincidenza oppure un attacco d'orgoglio fiorentino? Propenderei per la seconda ipotesi.

Il rimario delle liriche di Della Casa è, come si diceva, donato a Laura Battiferri, fiorentina illustre, amicissima e *protégée* di Varchi, che ne promuove la pubblicazione nel 1560 (l'editore è sempre Giunti) di un libro di poesie toscane. Nella dedica si legge che tale rimario è il frutto non di un curatore unico, non di un semplice lavoro di bottega, ma di una «favore[vole]» congiuntura di «valorosi e vir-

più belle, e spetialmente nella Latina, e in questa nostra Thoscana, nella quale, come voi sapete, egli nacque; e quale a me è paruto in publicando far capo, per seguire in ciò l'ordine della medesima natura: con disegno di darvi appresso di mano in mano tutto il rimanente. Comeché all'aspettatione vostra, per mio aviso, sia per parere assai poco quello cotanto che io potrò darvi oltre acciò: non havendo io da molti suoi latini componimenti, che alle mie mani son pervenuti, potuto ritrarre altro che finito o compiuto dir si possa, che un volume di versi somigliantemente e di prose mescolato, non guari maggior di questo che hora vi si dona» (Della Casa, 1558).

19. Per esteso: *Rime et prose di m. Giovanni Della Casa riscontrate con i migliori originali, e ricorrette con grandissima diligentia. Ove si sono poste più rime del medesimo Auttore di nuovo ritrovate et insieme una tavola di tutte le desinentie delle sue rime ridotte co' i versi interi sotto le lettere vocali.*

20. *Rime et prose di m. Giovanni Della Casa. Con nuova aggiuntione et con molta diligentia ristampato*, Scotto, Napoli.

21. Se non sbaglio a partire dal 1531, anno di edizione del *Rimario novo*.

tuosi amici» (Della Casa, 1564, p. 59) molto presumibilmente inquadrabili all'interno dell'Accademia fiorentina: e tra questi, facilmente, potremmo ritrovare Varchi. La conferma è anche e soprattutto nella introduzione di Gherardo Spini, dedicata come dicevo a Mario Colonna, la quale ambisce ad essere in pillole un trattato di poetica e una storia della poesia ad ampio compasso e teleologica, nella quale la poesia toscana e Della Casa costituiscono il culmine di una storia cominciata con ebrei, egizi, greci e romani. E appunto in tale affresco ritroviamo anche Varchi, quei nuclei concettuali che andava predicando nell'Accademia e altrove. Come il Varchi che presenta l'edizione torrentiniana dei suoi sonetti, così Spini polemizza contro un certo *ancien régime* fiorentino, per il quale la poesia, la nuova poesia, non era una cosa seria: «Hor vedete – scrive lo Spini – quanto questi, che dalla poesia quasi da cosa bassa, vile e indegna di grave huomo, s'astengono, sono in errore»[22]. Oppure, per il Varchi di *Sopra la pittura e la scultura* (ma è solo un riscontro fra i tanti) la poesia è un'arte suprema che comprende e insieme trascende le altre categorie della conoscenza: «non si può dir cosa né maggiore, né dove si ricerchino più cose e più grandi che in uno che sia vero poeta»[23]. Sulla sua scia Spini: si può «dire la sola poesia essere stile reale e sopra tutti gli altri sacro e profetico» (ivi, p. 5). Ne consegue che in questo dominio non sono ammesse mezze misure, diversamente da altre professioni: «agli oratori e quasi a tutte l'altre arti si concede lo essere mezzano, ma ai poeti no» scrive infatti Varchi[24], e analogamente Spini:

22. Della Casa (1564), p. 8. Da confrontare con quanto dice Varchi (*Sonetti*, cc. IIv-IIIr): «Ma poscia che io, havendole già sono più mesi, alla stampa date di Messer Lorenzo Torrentino, impressor ducale, sentii che, alcuni biasimando e riprendendo m'andavano, dicendo che né all'età mia, né alla professione si conveniva hoggimai d'andar componendo e stampando sonetti, mutai subitamente proponimento, non già perché io intenda o con costoro contendere o disputare con alcuno per rimuoverlo dalla credenza e oppenione sua; né anco le molte e varie cagioni narrare, le quali a ciò fare giustissimamente mi spinsero, ma solo per significare a tutti quale sia in ciò la sentenza e parere mio, il quale è che niuna età tanto matura si ritruovi, né alcuna professione così grave, alla quale il comporre sonetti e conseguentemente lo stamparli si disconvenga».

23. *Sopra la pittura e la scultura*, in Varchi, *Opere*, p. 645.

24. *Della poetica in generale*, ivi, pp. 692-3.

chi nella poetica non è aggiunto a qualche segnalato e illustre grado, non merita pur di essere chiamato Poeta, dove nell'altre arti quei che solamente sono mediocri, vengano tenuti in qualche grado di honore (ivi, p. 8).

In sintesi, con questi e altri argomenti varchiani ma anche di spiccatissima tradizione fiorentina (sono anche ripresi i *topoi* del «*furor* poetico», del «poeta divino» e del poeta-filosofo) l'apologia casiana di Spini, come già il Varchi dei sonetti sopraccitati, vuole riportare Monsignore al suo «nido» naturale, cioè a Firenze, perché innanzitutto fiorentina è quella sua cultura che tutti, si è visto, ammirano.

5. E si venga alla seconda domanda: che cosa manca, cosa non si nomina nel ritratto casiano uscente dal carteggio e, in fondo, da ogni discorso o accenno su di lui? Manca, e giustamente, un tratto immancabile in qualsiasi ritratto di poeta cinquecentesco, cioè il riferimento a lui come poeta d'amore. All'eloquente silenzio di questa rimozione si affiancano singoli episodi rivelatori, almeno tre. Il primo è l'imbarazzo di Della Casa di fronte all'ipotesi di pubblicazione a metà del secolo delle lettere amorose di Bembo. A Carlo Gualteruzzi Della Casa risponde che ormai l'amore è materia «per far dir molte novelle alla brigata, acconcia a dir male anco del bene»; meglio dunque per lui non comparire in quell'operazione editoriale: «se si potesse trovar qualche forma che paresse che altri che noi le stampassimo, forse saria meglio» scrive appunto a Gualteruzzi (cit. in Dionisotti, 1950, p. 17). Ed è interessante, e rilevante per il nostro discorso, quanto su questo episodio nota e conclude Dionisotti (*ibid.*):

Gli editori finirono, volenti o nolenti, col fare il proprio dovere, ma certo, indipendentemente anche da scrupoli e riguardi pratici, essi erano già intimamente lontani da quel sentimento trepido e alto dell'amore, che il Bembo e gli uomini della sua generazione, i settentrionali in ispecie, avevano sperimentato e preposto alla loro vita [...]. A mezzo il Cinquecento, nella generazione di Mons. Della Casa, non potrà essere che una donna a farsi vittima e vindice insieme di quell'amore: Gaspara Stampa.

Il secondo episodio è il fatto, evidente, che ad attirare l'attenzione del grande Tasso sia non un testo d'amore ma morale e spirituale, *Questa vita mortal* appunto. Il terzo, minimo ma significativo, è una nota

di commento di Quattromani (*Sposizioni*, p. 32), che spiega come persino nell'amoroso più classico e battuto – la *descriptio puellae* di *Gli occhi sereni e 'l dolce sguardo honesto* – Della Casa sia amoroso in senso diverso: «il Petrarca loda la sua donna piacevolmente: e comincia e termina i suoi Sonetti con le lodi della sua Donna; ma il Casa comincia da lode e termina in esclamazione Tragica».

Ma il dissenso al motivo amoroso è inscritto, anche e soprattutto, nel senso primo e ultimo del canzoniere casiano: nella sua sceneggiatura, nell'ordinamento dei nuclei tematico-narrativi, nelle sue dominanti stilistiche. È del tutto normale che l'amore per le cose terrene (per donne, gloria e altre vanità) sia l'ostacolo che ogni storia petrarchista punta a rimuovere, ma c'è modo e modo. In quella di Della Casa l'amore per la creatura è disturbato quasi sul nascere da sensi di colpa, pentimenti, preghiere al Creatore, proclami di farla finita, rietimologizzando con tutto questo il profilo diegetico del *Canzoniere* petrarchesco. Come Petrarca Della Casa cioè non aspetta l'ultimo minuto, l'ultimo testo per pentirsi, cambiare, pregare, come al contrario fa il petrarchista qualsiasi, più attento «[a]l limite che non [a]l limitato; al margine più che al corpo incluso» (Gorni, 1989, p. 36). E proprio su questa impaginazione, giocata su contemporaneità e dialettica di "amore" e "non amore", Della Casa ha, credo, i suoi imitatori. Si prenda Rota, il quale sente il bisogno di rincarare la terza impressione del suo canzoniere, anno 1572, con un gruppo di testi di argomento non amoroso ma morale e spirituale, e non per niente comparso la prima volta in una miscellanea napoletana di *Rime spirituali* (1569), dove Della Casa è fra i sette autori inclusi. Rota è dunque casiano perché inserisce i testi suddetti non nella seconda parte del libro ma subito, a partire dal testo 13; ed è inoltre casiano per il semplice fatto che tali testi sono decisamente più di altri debitori di tessere e stilemi di Monsignore. Ad esempio lo strambotto 43, ai vv. 3-5:

qual a dolce magion d'alpestre loco
ne vien corrier, stanco le notti e i giorni,
quasi infermo [...],

da confrontare con la canzone 45 di Della Casa, come si sa canzone di svolta e di presa di distanza dall'amore:

Qual chiuso albergo in solitario bosco
pien di sospetto suol pregar talhora
corrier di notte traviato e lasso (vv. 16-18).

Oppure Rota, *incipit* del sonetto 85:

Corsi anchor io con gli altri, e cammin tenni
di velen tinto, e l'amara acqua bebbi
del vano Tebro, ed a me stesso increbbi,

dove, tra il vario altro, si segnala che il perfetto «Corsi» è ovviamente simile soprattutto all'«Errai» della canzone 47, e identico a un «corsi» anch'esso in posizione esposta, cioè in rima, sempre nella canzone 47 ($_{98}$«Ecco le vie, ch'io corsi»). Infine, l'emistichio di clausola «ed a me stesso increbbi» è un calco quasi perfetto di «a te stessa incresci» del famoso sonetto casiano *Cura, che di timor ti nutri e cresci* ($_{8}$«[...] ivi a te stessa incresci»), ma anche, per rimanere più in tema, al «tal che 'n ira e 'n dispregio hebbi me stesso» della prima stanza della solita canzone 47[25].

Oppure è il caso di quel *pasticheur* di Curzio Gonzaga, che già al testo 7 del suo canzoniere di oltre 300 testi infila un *incipit* inequivocabile come «Errando, Amor, cercato ho invan tant'anni», e poi un altro, «Due lustri omai, per sì fangose strade / errando, ho corso» (14,1-2). Poco più sotto, nel sonetto 18, ovvero in un testo di pentimento e presa di distanza dal rimare amoroso, si trovano in giro stretto due riprese casiane: «L'alte menzogne ch'in dimesso canto / [...] tessendo in rime ← DC 25,2-3 [...] le mie dolci pene / tessendo in rime [...]; (parte aggiungendo de le notti al die) ← DC 47,77-78 [...] parte aggiunsi al die / de le mie notti [...]».

Il terzo e ultimo imitatore con cui chiudo questa più che risicata rassegna è Celio Magno, il quale massimalizza con materiale casiano la suddetta strategia casiana. Ecco allora che i primi tre testi del libro mettono immediatamente sul tavolo la dialettica bloccata tra spirito e carne: specularmente il secondo testo di Celio Magno ricorda moltissimo il penultimo testo casiano, e il terzo l'ultimo. L'*ouverture* del

25. Ma per un dossier completo di presenze casiane nelle *Rime* di Rota è d'obbligo il rinvio al ricco commento di Milite (2000).

terzo è infatti una variazione minima quanto abile del distico di apertura di *Questa vita mortal*. In un confronto ravvicinato,

Ahi perché questa luce alma gradita
divien per morte in sì poche ore oscura?

Questa vita mortal, che 'n una o 'n due
brevi e notturne ore trapassa, oscura e fredda [...],

si possono notare la posizione isometrica di «oscura» e dunque l'identica desinenza URA per la rima B, che «luce» sta per «vita», e «in sì poche ore» per «'n una o 'n due / brevi e notturne ore». Infine, come ha segnalato Gorni (1989, p. 37), al v. 13 Celio Magno riscrive di *Questa vita mortal* il sintagma «atre nubi».

6. Lasciando il campo delle concordanze testuali, si faccia finalmente attenzione ad un altro noto risvolto del messaggio casiano, diciamo di natura metatestuale, anche più importante in quanto a monte e riassuntivo delle sue articolazioni. Nel libro casiano l'errore da rimediare non è solo l'aver amato, ma l'aver scritto poesie d'amore. In crisi e sotto processo cioè non è solo l'uomo ma il poeta, l'intellettuale e il suo ruolo. Ora non è facile, e nemmeno onestamente ipotizzabile, determinare correlazioni dirette fra l'*imprinting* morale della lirica casiana e un fenomeno generale che distingue la seconda metà del Cinquecento dalla prima, come appunto «la formidabile crescita» di libri di rime spirituali (Quondam, 1978, p. 283). E invano si cercherà il nome di Della Casa fra gli ispiratori delle parole che un casiano, tanto più non confesso come Gabriel Fiamma, spende per introdurre le sue *Rime spirituali* (pp. 5-6), e con le quali afferma senza tema che Petrarca e i poeti d'amore sono cattivi maestri:

Ma io non posso già se non biasimar quei padri e quelle madri che, non havendo potuto haver nutrici atte ad insegnar a' lor figliuoli la pura e vera lingua italiana, tosto ch'essi giungono a gli anni più capaci di disciplina, danno loro in mano il Petrarca e 'l libro delle novelle e altri poco honesti, da' quali, mentre i figliuoli sono intenti a leggere per imparar la lingua, beono molte cose dannose a' puri e santi costumi, che principalmente si dovrebbono insegnare a' fanciulli Christiani. E non paia strano ad alcuno s'io nomino il Petrarca [...] nel numero de gli scrittori dannosi alla gioventù, per-

cioché, se ben le parole sue non son dishoneste, son però amorose e sono come esca aggiunta al foco, che allhora incomincia a destarsi in quei teneri petti, parte per opra della natura nostra, parte per l'insidie del Demonio. Né ha dubbio che quel raro poeta è degno di ogni lode [...] nondimeno non si può ancora negare ch'egli, che a persone mature può insegnar l'amor platonico e filosofico, a' giovanetti molte fiate insegna l'amor lascivo [...]. E pur pare al mondo che questi padri sieno, se non in tutto almeno in qualche parte, degni d'essere iscusati, poiché non si trova poeta fin'hora in questa lingua che habbia scritto altro che amori, non solamente vani e lascivi, ma anco furiosi, i quali come ho detto, a persone savie insegnano molte cose morali, ma a' giovanetti danno occasione di nutrire altri pensieri e altri disegni. Ond'io, che come Dio sa ho volto tutti i miei studi a giovare al mondo, ho pensato di poter dare alla gioventù cristiana una poesia nella qual si potesse imparare e la buona e regolata maniera del parlar toscano, e quei lumi che nell'arte poetica hanno insegnati quelli che n'hanno scritto con laude [...]. Sono fuori quasi infinite poesie nella lingua nostra e quasi tutte amorose, il che mi par gran fallo e quasi insopportabile. Ho adunque ritornata, quanto più altamente ho potuto, la poesia toscana alla religione, alla pietà, alla virtù, e a Dio.

Se è insomma indubbio che non un libro di un poeta ma un Concilio di Trento sarà ciò che determina la virata spiritualistica, è pure indubbio che Della Casa sia stato tra i primissimi a capire questo futuro, e tra i migliori a darne un irresistibile esempio di formalizzazione. L'intelligenza dei critici e dei poeti-critici del tempo è infatti colpita proprio dal suo lato spirituale, da quella sua gravità che contenutisticamente implica un rovello esistenziale nettamente superiore agli standard del comune petrarchismo. A costoro, a chi vuole o può capire, Della Casa insegna *in re* che tema amoroso e stile grave non possono andare d'accordo, che cioè non si può mitizzare la sua *gravitas* e insieme, imperterriti, assecondare l'inveterato e sfibrato binomio lirica-amore, eventualmente eccezione e non regola della scrittura grave. Se non capisce, o capisce solo saltuariamente, l'essenza dell'*aut aut* un imitatore della specie di Curzio Gonzaga, capisce invece tutto Mario Colonna (e capirà Tasso), per il quale Della Casa ha scritto sì poesia d'amore «*benché* sommo investigatore della gravità» (*Esaminazione*, p. 206, corsivo mio). Data questa immagine di spiritualità è normale, e più facile che per altri autori, l'inclusione di testi casiani nelle miscellanee di rime spirituali che, si è detto, cominciano a im-

perversare nel secondo Cinquecento. E così sarà facile e più naturale riusare la sua lingua per situazioni strettamente morali, spirituali, penitenziali, sacre. Il notissimo *Cura, che di timor ti nutri e cresci* serve, come si accennava, da partitura prolungata a Fiamma per una serie di sonetti di condanna dei sette peccati capitali. Quello all'avarizia comincia ad esempio così: «Cura, che d'oro ti nutrisci e vivi», con giusto un «Vattene» e un «ivi» nella seconda terzina, recuperati proprio nella sirma del sonetto originale – DC 8,9-10 «Ivi [...] / [...] ivi [...]», 12 «Vattene [...]». Oppure, sempre in Fiamma, nel sonetto *Chiome, di mille cor reti e catene*, la figura della peccatrice pentita che lava i piedi a Gesù di un noto episodio evangelico si esprime così: «E tu, sommo signor, se l'età fresca / vissi nel fango hor ch'io cerco il tuo fonte / per lavar l'errori mio, porgimi aita»[26] – cucendo dunque, probabilmente, l'attacco casiano «Io che l'età solea viver nel fango» con quello della canzone 32, «Arsi; et non pur la verde stagion fresca».

Ne viene che *incipit* e altro di testi casiani non amorosi ma spirituali sono fra i più imitati. Mi riferisco ovviamente a *Questa vita mortal* (ma lo stesso vale per altri testi intuitivamente famosi come l'*Errai gran tempo*). Un brevissimo elenco: Varchi «Questa vita mortal che tanto piace / non è che breve notte»; Gabriel Fiamma «Quest'ora breve e d'ogni gioia cassa / ch'a nome vita [...]»; Curzio Gonzaga «Questa vita mortal ch'ognor più ingombra» (inclusa la ripresa della rima OPRE); Maffio Venier «Questa misera fral vita mortale». E se non si riprende l'*incipit* si riprende l'*explicit* (cfr. DC 64,14 «e 'l giorno e 'l sol de le tue man sono opre») come in questo verso di Fiamma: «de le tue man son opre altere e sole» in un sonetto[27] che assomiglia per molto altro a *Questa vita mortal*. E si tenga presente che proprio il sintagma «valli paludose et ime», e più estensivamente altre isotopie legate al nesso terra-valle di lacrime, coincidono con la lingua delle traduzioni allora in voga dei salmi. Il Fiamma traduttore del salmo 103 (*Benedici il Signore anima mia*) si ritaglia appunto un «valli ime e palustri»[28] quando l'originale da tradurre ha semplicemente «campi».

26. Fiamma, *Rime spirituali*, p. 317 (è il sonetto XCIII).
27. Ivi, p. 15 (è il sonetto VIII).
28. Ivi, p. 37.

Ci sono poi ulteriori luoghi della letteratura e livelli del testo in cui Della Casa c'è più di altri autori: nell'epica ad esempio. La sua *gravitas* secondo Orazio Marta (*Parallelo*, p. 396) «trapassa non solo i lirici ma gli eroici poeti»; i suoi inconfondibili tratti stilistici – inarcature, iperbati, rilievi fonici particolarmente accentuati – sono di fatto sentiti da Tasso come più propri dell'epica che della lirica, come fa fede l'*iter* di rielaborazione del Chigiano[29]; e il modello casiano, scrive ancora Tasso, è tanto più attuale quanto più i tempi impongono che si scriva «non solo per acquistar la benevolenza della [loro] donna, ma in persuadere a' principi l'unione e la pace e 'l ben publico o la guerra contra gli infedeli» (*La cavaletta*, p. 723). Anche Curzio Gonzaga nel suo ricordato *Fidamante* non perde il vizio di riusare Della Casa. È bastato sfogliare soltanto le prime pagine per trovare un «Errai gran tempo», o dittologie e sintagmi casiani non ordinari come «pungenti hami»; «arsura e gelo»; «pallido e conquiso» e altro ancora.

7. Della Casa e la sua *gravitas* significano anche, anzi proverbialmente, gusto della lingua difficile, praticata dai livelli diciamo più bassi, quelli grammaticali, a quelli più complessi dunque pertinenti alla sintassi, alla retorica e insomma allo stile. Nel primo caso si tratta di forme attestate e normate ma niente affatto normali, che si ritrovano, ma non sempre, nel Petrarca "più rado", oppure di più in prosa che in poesia. E si tratta di forme registrate e discusse sì nelle *Prose* bembiane, ma nelle zone in cui il libro è una «meravigliosa selva dove l'esemplificazione della parola e del suo uso prevale sulla classificazione e sulle regole» (Dionisotti, 1960, p. 45). E ancora queste forme si ritrovano – solo una coincidenza? – negli imitatori di Della Casa, e sempre attirano l'attenzione dei commentatori casiani, infastidendo la piccineria dei pedanti, deliziando invece chi ama la «grandezza» (parola oltremodo ricorrente nel designare la scrittura di Monsignore). Si veda il seguente *specimen*, ridotto all'osso e non sistematico, di casi significativi.

a) DC 6,6 «che men fredda di lui morte sarebbe»: Quattromani scrive: «notisi *lui*, della cosa inanimata»; Menagio: «Notisi *lui* applica-

29. Cfr. Colussi (1998).

to a cose inanimate. Così appresso il Petrarca ["terranno il mondo; e poi vedrem lui farsi / aurëo tutto": RVF 137,13-14]». E cfr. Bembo, *Prose* III, XXIII: «Ma tornando alle voci *Colui Costui*, è *alcuna volta* che elle si danno alle insensibili cose, e *Lui* altresì» (corsivo mio nel secondo caso).

b) DC 20,12 «Ma cheunque lo stato è dov'io sono»; 22,5 «né altro mai, cheunque più ne piace»: per «cheunque» neutro di "chiunque" Quattromani rimanda a un passo dei *Trionfi*, e così fa Menagio che inoltre scrive: «*Voce poco usata*, che vale il medesimo di *qualunque cosa*, e che serve sempre al neutro» (corsivo mio nel primo caso; cfr. Bembo, *Prose* III, XXV). Dallo spoglio di Paolo Trovato (2000) si evince che il pronome neutro non solo è raro ma è anche usato quasi senza eccezioni in prosa.

c) DC 23,14 «m'invoglia il desir mio, ned io l'ascondo»: a proposito di «ned» Menagio commenta: «S'accompagna il D all'E nella voce *ne*, e stavvi con grazia, quando la seguente parola incomincia da vocale»; cfr. Bembo, *Prose* III, LXX, che ricorda l'unica occorrenza dei *Fragmenta* (RVF 171,12). L'esemplificazione di «ned» e insieme di altre forme eufoniche analoghe, come «ched» e «sed», ritaglia nel suddetto paragrafo delle *Prose* un canone autoriale meno stretto e trecentesco del solito, comprendente ad esempio una ballata di Dante e una di Gianni Alfani. Un «ched», definito da Dionisotti una «preziosità grammaticale», compare in *Se 'l foco mio questa nevosa bruma*, sonetto del Bembo tardo, e compare unitamente ad altre preziosità tra cui una strenua complessità sintattica, una rima difficile (OSSA) e ancor di più un rimante («Ossa»), un ardito dantismo come «bollor»: il tutto dimostra, ancora una volta, la somiglianza tra Bembo, un certo Bembo (di più appunto quello tardo), e Della Casa. Altre presenze di «ned» e simili si ritrovano nel circuito autoriale a noi ormai noto, cioè Cappello, Celio Magno, Varchi, Gonzaga ecc.[30].

d) Sui perfetti deboli «feo» e «chiedeo» in rima (DC 36) così Menagio: «FEO) Per *fece* [...]. Di sotto nel presente Sonetto pose altresì il Casa *chiedeo* per *chiedé*. È da notare, che s'usano sì fatti verbi da' Poeti solamente, *e quasi sempre nelle desinenze*» (corsivo mio); cfr. Bembo, *Prose* III, XXXIV: «*Feo* [...] s'è *alle volte* [corsivo mio] da' poeti toscani

30. Cfr. anche Serianni (2001), pp. 125-6.

detto, e *Poteo* e per aventura *Perdeo*». Se la rarità di tale forma è quasi sempre confinata in rima («cadeo», «feo», «poteo» sono in rima nel sonetto bembiano *Se stata foste voi nel colle Ideo*, modello riconosciuto del sonetto casiano in questione), altri due casi di perfetti deboli si ritrovano anche fuori rima: «empieo» (22,6) e «perdeo» (53,13)[31].

e) DC 47,101 «Volgo, quantunque pigro, indietro i passi»; Menagio scrive: «Nota *quantunque* per *benché*. Notarono i Maestri del ben parlare, che 'n Dante, e nel Petrarca non si trovava in questo significato. Trovasi nel Boccaccio in più luoghi»; cfr. Bembo, *Prose* III, LXI: «L'altro sentimento suo [di *quantunque*], che vale quanto *Benché*, assai è a ciascuno per sé chiaro, *et è solamente delle prose* [corsivo mio]».

Salendo di livello, il "difficile" casiano è ancor più nella retorica. È più che noto che un po' tutti i lettori delle poesie di Monsignore rimangono colpiti dall'eccezionalità qualitativa e quantitativa di dittologie (e spesso divaricate in *enjambements* in vari modi anche inediti), iperbati, epifrasi, sintassi latineggiante, *isteron proteron*, anfibologie ecc.: e tutti poi a garantire che tali artificiosità non sono artificiali manierismi, ma necessarie forme del contenuto, del ragionamento e dell'argomentazione – come fra l'altro dimostra l'identica rilevanza di quanto sopra nel Della Casa oratore[32]. Ma è forse un po' meno noto che cosa pensino di tale coazione all'*ornatus* gli imitatori casiani, che come si diceva ne sono i critici impliciti. Premettendo che anche in questo caso la paternità casiana è impossibile da dimostrare con certezza, ci si accontenti di qualche dato relativo ad alcune figure dell'*ordo artificialis*. Ad esempio ho calcolato che a ogni iperbato o epifrasi di Bembo ne corrispondono 4 di Della Casa, 5 di un suo imitatore come Gonzaga, 3,5 di Mario Colonna. Altre due schedature particolari confermano il dato suddetto: *a*) il gruppo verbo reggente-infinito è trattato artificiosamente ovvero alla latina, cioè o con anastrofe dell'infinito (il tipo **vincer potrà*) o con iperbato (**vincer... potrà* o viceversa), nel 45% dei casi in Bembo, nell'80% in Della Casa e in Colonna, nell'85% in Gonzaga; *b*) esito praticamente uguale ha dato la schedatura dei gruppi nome-genitivo e ausiliare-participio (cfr. PAR. 4.3).

31. Ivi, pp. 192-3.

32. Cfr. ad esempio Quattromani (*Sposizioni,* p. 56) sul sonetto *Io mi vivea d'amara gioia e bene*: «fa il periodo lungo per mostrare la lunghezza del tempo».

E infine c'è il "difficile" nella metrica. Qualche dato alla spicciolata. Un rimante introvabile se non nel libro casiano (56,8), come la forma con enclitico «dielce» («Deh torni omai lo spirto a quel che dielce»), ricompare in una poesia di un ammiratore casiano come Borghesi[33]. In generale, le tavole metriche dei suoi imitatori, o meglio di chi si è pensato essere un imitatore, non si fanno mai mancare qualche sestina; oppure nessuna delle canzoni di Curzio Gonzaga è di schema petrarchesco, ma due (la 45 e la 48 del libro I) hanno lo schema rispettivamente della 32 e della 45 di Della Casa. Per quanto riguarda i sonetti: sarà un segno generale dei tempi, spero anche un effetto del libro casiano, ma salgono a quote impensabili i sonetti a schema anomalo, o nelle quartine o nelle terzine, sia petrarcheschi ma soprattutto non petrarcheschi. E considerando due casi particolari quanto significativi, cioè i sonetti di Curzio Gonzaga e del Tasso del Chigiano, i loro schemi risultano petrarcheschi al 70%, ma casiani rispettivamente al 95 e al 98%. Siano questi ultimi dati non certo esaustivi, ma di certo ben auguranti per una ricerca tutta da fare.

33. L'intera serie rimica è *dielce* : *selce* : *felce* : *elce* (nel primo sonetto della c. 3*v* nella seconda parte del libro I) identica, fatta salva la diversa sequenza, a Della Casa 56,1-8 – *elce* : *felce* : *selce* : *dielce*.

Bibliografia

Testi poetici

ALFANI = Gianni Alfani, in Marti, pp. 331-50.

ANGIOLIERI = C. Angiolieri, *Le rime*, a cura di A. Lanza, Archivio Guido Izzi, Roma 1990.

ATL = A. Quondam (a cura di), *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, Lexis, Roma 1997.

BECCARI = *Le rime di Maestro Antonio da Ferrara (Antonio Beccari), Introduzione*, testo e commento di L. Bellucci, Pàtron, Bologna 1972.

BEMBO, *Rime* = P. Bembo, *Rime*, in Dionisotti (1960), pp. 505-687.

BEMBO, *Rime 1530* = P. Bembo, *Rime* (1530), in *Poeti del Cinquecento*, pp. 41-225.

BORGHESI D. (1585), *Rime amorose [...] con alcuni brievi argomenti di Cesare Perla*, Pasquato, Padova.

CAVALCANTI = De Robertis (1986).

CINO = Cino da Pistoia, in Marti, pp. 421-923.

CLPIO = D'A. S. Avalle (a cura di), *Concordanze della lingua lingua poetica italiana delle origini*, Ricciardi, Milano-Napoli 1992.

COLONNA V., *Rime*, a cura di A. Bullock, Laterza, Roma-Bari 1982.

DANTE, *Commedia* = Dante Alighieri, *Commedia*, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, 3 voll., Mondadori, Milano 1991 (con le sigle consuete: *Inf.*; *Purg.*; *Par.*).

DANTE, *VN* = De Robertis (1984).

DANTE, *Rime* = Dante Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi, V. Pernicone, Le Monnier, Firenze 1969.

DANTE DA MAIANO = Dante da Maiano, *Rime*, a cura di R. Bettarini, Le Monnier, Firenze 1969.

DELLA CASA, *Rime* = Carrai (2003); Fedi (1978); Tanturli (2001).

DELLA CASA G. (1558), *Rime et prose*, Bevilacqua, Venezia.

ID. (1560) = *Rime et prose di m. Giovanni Della Casa. Con nuova aggiuntione et con molta diligentia ristampato*, Scotto, Napoli.

ID. (1564) = *Rime et prose di m. Giovanni Della Casa riscontrate con i migliori originali, e ricorrette con grandissima diligentia. Ove si sono poste più rime del medesimo Auttore di nuovo ritrovate et insieme una tavola di tutte le desinentie delle sue rime ridotte co' i versi interi sotto le lettere vocali*, Giunti, Firenze.

DE' ROSSI = *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, a cura di F. Brugnolo, vol. I, *Introduzione, testo e glossario*, Antenore, Padova 1974.

FAZIO DEGLI UBERTI = F. degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, 2 voll., Laterza, Bari 1952, vol. II, pp. 3-67.

FIAMMA, *Rime spirituali* = *Rime spirituali del r.d. Gabriel Fiamma, canonico regolare lateranense esposte da lui medesimo*, de' Franceschi, Venezia 1570.

Fiori = *I fiori delle rime de' poeti illustri, nuovamente raccolti e ordinati da M. Girolamo Ruscelli. Con alcune annotazioni del medesimo*, Sessa, Venezia 1558.

FRESCOBALDI = Dino Frescobaldi, in Marti, pp. 351-419.

GIACOMO DA LENTINI = Giacomo da Lentini, *Poesie*, ed. critica a cura di R. Antonelli, Bulzoni, Roma 1979.

GONZAGA = C. Gonzaga, *Rime*, in *ATL*.

GONZAGA, *Il fido amante* = *Il fido amante. Poema eroico, di Curtio Gonzaga, figliuolo di Luigi dell'antichissima casa de' prencipi di Mantova*, Ruffinello, Mantova 1582 (nuova ed. All'Insegna del Leone, Venezia 1591).

GUINIZZELLI = Guido Guinizzelli, in Marti, pp. 33-114.

GUITTONE D'AREZZO = Egidi (1940); Leonardi (1994).

LAPO GIANNI = Lapo Gianni, in Marti, pp. 265-329.

LIZ = *Letteratura italiana Zanichelli in CD-ROM*, a cura di P. Stoppelli, E. Picchi, Zanichelli-L'espresso, Bologna-Roma 2001.

MARTI = *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Le Monnier, Firenze 1969.

MICHELANGELO, *Rime* = Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Mondadori, Milano 1998.

MONTE ANDREA = Minetti (1979).

PETRARCA, *Canzoniere* = Santagata (1996).

PETRARCA, *Trionfi* = Pacca, Paolino (1996).

Poeti del Cinquecento = *Poeti del Cinquecento*, vol. I, *Poeti lirici, burleschi, satirici e didascalici*, a cura di G. Gorni, M. Danzi, S. Longhi, Ricciardi, Milano-Napoli 2001.

Rime degli Eterei = *Rime degli Accademici Eterei*, a cura di G. Auzzas, M. Pastore Stocchi, CEDAM, Padova 1995.

Rime di tre de' più illustri poeti dell'età nostra, cioè di mons. Bembo, di mons. Della Casa e di mons. Guidiccione, Portonari, Venezia 1567.
Rime spirituali = *Rime spirituali di sette poeti illustri*, De Boy, Napoli 1569.
ROTA, *Rime* = Milite (2000).
RUSTICO FILIPPI = Marrani (1999).
STAMPA, *Rime* = G. Stampa, *Rime*, *Introduzione* di M. Bellonci, Rizzoli, Milano 1976.
TASSO, *Amadigi* = B. Tasso, *L'Amadigi*, Giolito, Venezia 1560.
TASSO, *Rime* = B. Tasso, *Rime*, a cura di D. Chiodo, V. Martignone, 2 voll., Res, Torino 1995.
VARCHI, *Sonetti* = *De' sonetti di m. Benedetto Varchi, parte prima*, Torrentino, Firenze 1555.

Prose critiche, trattati, dialoghi, annotazioni e lettere

BEMBO, *Prose* = P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Dionisotti (1960), pp. 71-309.
BOCCHI, *Ragionamento* = *Ragionamento di Francesco Bocchi sopra le prose vulgari di monsignore Della Casa*, in Della Casa (1728), vol. III, pp. 5-28.
BORGHESI, *Lettere* = *La prima parte delle lettere del sig. Diomede Borghesi gentilhuomo sanese et Accademico Intronato*, Pasquato, Padova 1584.
CAMILLO, *Imitazione* = G. Camillo, *Trattato dell'imitazione*, in Id., *L'idea del teatro e altri scritti di retorica*, Res, Torino 1990, pp. 167-93.
COLONNA, *Esaminazione* = *Breve esaminazione sopra le rime del Petrarca, del Bembo e del Casa fatta dall'Illustrissimo Signor Mario Colonna*, in Della Casa (1728), vol. V, pp. 205-40.
CORSO, *Fondamenti* = R. Corso, *Fondamenti del parlar thoscano*, Comin da Trino, Venezia 1549.
DELLA CASA, *Prose* = *Prose di Giovanni Della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento*, a cura di A. Di Benedetto, UTET, Torino 1970.
DELLA CASA G. (1728), *Opere. Edizione veneta novissima*, 5 voll., Pasinello, Venezia.
DOLCE, *Modi affigurati* = L. Dolce, *Modi affigurati e voci scelte et eleganti della volgar lingua, con un discorso sopra a mutamenti e diversi ornamenti dell'Ariosto*, Fratelli Sessa, Venezia 1564.
DOLCE, *Le osservationi* = *Le osservationi del Dolce. Da lui stesso in questa terza impressione ricorrette, e di più utile cose accresciute*, Giolito, Venezia 1554 (1ª ed. *Osservationi nella volgar lingua*, Giolito, Venezia 1550).
DVE = Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in Id., *Opere minori*, vol. II, Ricciardi, Milano-Napoli 1979, pp. 1-237.

GIRALDI CINZIO, *Discorso* = G. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre dei romanzi*, in Id., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, pp. 43-167.
GUIDICCIONI, *Le lettere* = G. Guidiccioni, *Le lettere*, a cura di M. T. Graziosi, 2 voll., Bonacci, Roma 1979.
HEGEL, *Estetica* = G. W. F. Hegel, *Estetica*, 2 voll., Einaudi, Torino 1997.
MARTA, *Parallelo* = *Parallelo del signor Orazio Marta tra Mes. Francesco Petrarca e Mons. Gio. Della Casa*, in Della Casa (1728), vol. I, pp. 393-8.
MINTURNO, *Arte poetica* = A. S. Minturno, *L'arte poetica (1564)*, Fink, Monaco 1971.
MUZIO, *Annotazioni* = G. Muzio, *Annotazioni sopra il Petrarca*, in Id., *Battaglie per difesa dell'italica lingua*, a cura di R. Sodano, Res, Torino 1994, pp. 167-214.
Notizie = *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia fiorentina. Parte prima*, Matini, Firenze 1700.
PARTENIO, *Imitatione* = B. Partenio, *Della imitatione poetica*, Giolito, Venezia 1560.
PE = T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959, pp. 487-729.
PORCACCHI, *Tavola* = *Rime di M. Pietro Bembo alle quali s'è aggiunta una tavola di tutte le desinenze [...] rivedute per Thomaso Porcacchi*, Giolito, Venezia 1562.
QUADRIO, *Della poesia italiana* = F. S. Quadrio, *Della poesia italiana libri due di Giuseppe Maria Andrucci*, Zane, Venezia 1734.
QUADRIO, *Ragione d'ogni poesia* = F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 5 voll., Pisarri-Agnelli, Bologna-Milano 1739-52.
QUATTROMANI, *Sposizioni* = *Rime di M. Giovanni Della Casa sposte per M. Aurelio Severino secondo l'Idee d'Ermogene* [include le "sposizioni" di Quattromani ai primi ventuno testi], in Della Casa (1728), vol. II, pp. 1-362; *Sposizioni di Sertorio Quattromani sopra 'l rimanente delle Rime di Mons. Giovanni Della Casa*, in Della Casa (1728), vol. II, pp. 363-487.
RIDOLFI, *Tavola* = L. A. Ridolfi, *Tavola di tutte le rime de i sonetti e canzoni del Petrarca. Ridotte co' i versi interi sotto le cinque lettere vocali*, Bevilacqua, Venezia 1562.
Rimario novo = *Rimario novo di tutte le concordanze del Petrarca per Giovan Maria Lanfranco [...]*, Cigoli, Brescia 1531.
RUSCELLI, *Del modo di comporre* = G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Fratelli Sessa, Venezia 1559.
RUSCELLI, *Tre discorsi* = *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a M. Lodovico Dolce. L'uno intorno al "Decamerone" del Boccaccio, l'altro all'"Osservationi*

della lingua volgare", et il terzo alla tradottione dell'Ovidio, Pietrasanta, Venezia 1553.

SPERONI, *Dialogo della rettorica* = S. Speroni, *Dialogo della rettorica*, in Id., *Opere*, *Introduzione* di M. Pozzi, 5 voll., Vecchiarelli, Roma 1989, vol. I, pp. 202-42.

Il Tasso = [A. F. Seghezzi], *Il Tasso. Dialogo d'incerto, sopra lo stile di Monsignore della Casa, e il modo d'imitarlo*, in Della Casa (1728), vol. I (*Aggiunta di alcune cose appartenenti al primo Tomo*), pp. 8-19.

TASSO, *La cavaletta* = T. Tasso, *La cavaletta overo De la poesia toscana*, in Id., *Dialoghi*, a cura di G. Baffetti, 2 voll., Rizzoli, Milano 1998, vol. II, pp. 669-728.

TASSO, *Lettere poetiche* = T. Tasso, *Lettere poetiche*, a cura di C. Molinari, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma 1995.

TOMITANO, *Ragionamenti* = *Ragionamenti della lingua toscana, dove si parla del perfetto oratore, e poeta volgari, dell'eccellente medico e philosopho Bernardin Tomitano*, Al Segno del Griffo, Venezia 1546.

TORALDO, *La Veronica* = *La Veronica, o Del sonetto. Dialogo di don Vincenzo Toralto d'Aragona*, Bartoli, Genova 1589.

VARCHI, *Opere* = B. Varchi, *Opere*, vol. II, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Trieste 1859.

Studi*

AFRIBO A. (2001), *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Cesati, Firenze.

ANTONELLI R. (1977), *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini, 1. Le canzoni*, in "Bollettino. Centro di Studi filologici e linguistici siciliani", XIII, pp. 20-126.

ID. (1992), *"Rerum vulgarium fragmenta" di Francesco Petrarca*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 379-472.

ID. (1998), *Tempo testuale e tempo rimico: costruzione del testo e critica nella poesia rimata*, in "Critica del Testo", I, 1, pp. 177-202.

BALDELLI I. (1973), *Rima*, in *ED*, vol. IV.

ID. (1978), *Lingua e stile nelle opere volgari di Dante*, in ED *App.*, pp. 57-112.

BARBARISI G., BERRA C. (a cura di) (1997), *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, Cisalpino, Bologna.

* I saggi apparsi in rivista o in volumi miscellanei e poi ristampati sono citati con l'anno di prima pubblicazione e con le pagine della sede editoriale più recente.

BARTOLOMEO B. (2001), *Notizie su sonetto e canzone nelle "Rime diverse di molti eccellentissimi auttori nuovamente raccolte", libro primo (Venezia, Gabriel Giolito de' Ferrari, 1545)*, in M. Bianco, E. Strada (a cura di), *"I più vaghi e i più soavi fiori". Studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 43-71.

BAXANDALL M. (2000), *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino.

BECCARIA G. L. (1975), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi: Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino.

BECHERUCCI I. (a cura di) (2002), *Cronache: edizioni e commenti*, in "Per Leggere. I Generi della Lettura", II, 2, pp. 175-6.

BELLONI G., DRUSI R. (a cura di) (2002), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Olschki, Firenze.

BESOMI O., CARUSO C. (a cura di) (1992), *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona, 2-9 ottobre 1989*, Birkhäuser, Basilea.

BIANCHI D. (1956), *Di alcuni caratteri della verseggiatura petrarchesca*, in "Studi petrarcheschi", VI, pp. 81-121.

BIGI E. (1961), *La rima del Petrarca*, in *Petrarca e il Petrarchismo. Atti del III congresso della Associazione per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Minerva, Bologna, poi in Id., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 30-43.

BOLOGNA C. (1993), *"Orlando furioso" di Ludovico Ariosto*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. II, Einaudi, Torino, poi in Id., *La macchina del "Furioso". Lettura dell'"Orlando" e delle "Satire"*, Einaudi, Torino 1998, pp. 49-219.

BOYDE P. (1979), *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di C. Calenda, Liguori, Napoli.

BRUGNOLO F. (2003), *L'apocope poetica prima e dopo Petrarca*, in "Critica del Testo", VI, 1, pp. 499-514.

CAPOVILLA G. (1995), *Petrarca e l'ultima canzone di Dante*, in *Lectura Petrarce. XIV-1994*, Accademia patavina di scienze lettere ed arti-Olschki, Padova-Firenze, poi in Id., *"Sì vario stile". Studi sul "Canzoniere" del Petrarca*, Mucchi, Modena 1998, pp. 103-202.

CARRAI S. (1988), *Una variazione sul tema del Della Casa: la "Palinodia" leopardiana*, in "Rivista di Letteratura italiana", 6, pp. 101-6.

ID. (1996), *Il canzoniere di Giovanni Della Casa: dal progetto dell'autore al rimaneggiamento dell'edizione postuma*, in S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 471-98.

ID. (1997), *Il "devinalh" di Petrarca: "Rerum vulgarium fragmenta" CXXXIV*, in *Lectura Petrarce. XV-1995*, Accademia patavina di scienze lettere ed arti-Olschki, Padova-Firenze, pp. 287-300.

ID. (2003) = G. Della Casa, *Rime*, a cura di S. Carrai, Einaudi, Torino.

CASELLA M. (1924), *Studi sul testo della "Divina Commedia", II. Dieresi e dialefi d'eccezione*, in "Studi danteschi", VIII, pp. 28-63.

CECERE A. (1994), *La struttura del sonetto nella "Vita Nuova"*, in M. Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea. 1290-1990*, Cadmo, Firenze, pp. 87-100.

COLETTI V. (1993), *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Einaudi, Torino.

COLUSSI D. (1998), *La costruzione e l'elaborazione linguistica e stilistica del Canzoniere Chigiano del Tasso*, in "Studi tassiani", XLVI, pp. 27-80.

CONTINI G. (1943), *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, Sansoni, Firenze, poi in Contini (1970), pp. 5-31.

ID. (1946) = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino, poi in Id., *Opere minori*, vol. I, t. 1, Ricciardi, Milano-Napoli 1984, pp. 249-552.

ID. (1947), *Esercizio sopra un sonetto di Dante*, in "Immagine", poi in Contini (1970), pp. 161-8.

ID. (1951), *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in "Paragone", poi in Contini (1970), pp. 169-92.

ID. (1958), *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in "L'Approdo letterario", poi in Contini (1970), pp. 335-61.

ID. (a cura di) (1960), *Poeti del Duecento*, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli.

ID. (1970), *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*, Einaudi, Torino.

ID. (1998), *La forma di Dante: il primo canto della "Commedia"*, in Id., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino, pp. 63-82.

DAL BIANCO S. (2003), *La struttura ritmica del sonetto*, in Praloran (2003b), pp. 248-381.

DE ROBERTIS D. (1950), *Cino e le imitazioni delle rime di Dante*, in "Studi danteschi", XXIX, pp. 103-77.

ID. (1983), *Petrarca petroso*, in "Revue des Études italiennes", poi in Id., *Memoriale petrarchesco*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 9-44.

ID. (1984) = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di D. De Robertis, in Id., *Opere minori*, vol. I, t. 1, Ricciardi, Milano-Napoli, pp. 3-247.

ID. (1986) = G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino.

ID. (1992), *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in Besomi, Caruso (1992), pp. 169-77.

DI BENEDETTO A. (1994), *Per un anonimo in meno*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", CLXXI, pp. 600-2.

DILEMMI G. (1997), *Giovanni Della Casa e il "nobil cigno": "a gara col Bembo"*, in Barbarisi, Berra (1997), pp. 93-122.
DIONISOTTI C. (1938), *Ancora del Fortunio*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", CXI, pp. 213-54.
ID. (1950), *Prefazione*, in M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio d'amore. 1500-1501*, a cura di C. Dionisotti, Le Monnier, Firenze, poi in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Einaudi, Torino 2002, pp. 5-21.
ID. (1951), *Geografia e storia della letteratura italiana*, in "Italian Studies", poi in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1971, pp. 25-54.
ID. (1960) = P. Bembo, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, UTET, Torino.
ED = *Enciclopedia dantesca*, 5 voll., Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1970-76.
ED App. = *Enciclopedia dantesca. Appendice*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1978.
EGIDI (1940) = Guittone d'Arezzo, *Le rime*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari.
FEDI R. (1978) = G. Della Casa, *Rime*, a cura di R. Fedi, 2 voll., Salerno, Roma.
ID. (1990), *Tasso, Della Casa e un poeta dimenticato*, in Id., *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Salerno, Roma, pp. 342-69.
GENETTE G. (1997), *Palinsesti. La letteratura di secondo grado*, Einaudi, Torino.
GIUNTA C. (1998), *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, il Mulino, Bologna.
GNOCCHI A. (1999), *Tommaso Giustiniani, Ludovico Ariosto e la compagnia degli amici*, in "Studi di Filologia italiana", LVII, pp. 277-93.
GORNI G. (1989), *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in M. Santagata, A. Quondam (a cura di), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Panini, Modena, pp. 35-41.
ID. (1999), *Metrica e testo dei "Trionfi"*, in C. Berra (a cura di), *I "Triumphi" di Francesco Petrarca*, Cisalpino, Bologna, pp. 79-105.
LEONARDI L. (1994) = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Einaudi, Torino.
ID. (1999), *Pour une grammaire de la rime ou L'évolution d'un "homophonaire" automatique*, in D. Billy (éd.), *Métriques du Moyen âge et de la Renaissance*, L'Harmattan, Paris, pp. 317-29.
LONARDI G. (1979), *Per un omaggio del Petrarca (R.v.Fr. XXXV)*, in *Medioevo e Rinascimento veneto. Con altri studi in onore di Lino Lazzarini*, vol. I, Antenore, Padova, pp. 151-60.
ID. (1990), *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze.

LONGHI S. (1975), *Una raccolta di rime di Angelo di Costanzo*, in "Rinascimento", XV, 2, pp. 231-90.

EAD. (1979), *Il tutto e le parti nel sistema di un canzoniere (Giovanni Della Casa)*, in "Strumenti critici", XIII, pp. 265-300.

MALINVERNI M. (1991), *Paride in giudizio: presenze quattrocentesche in un'ottava ariostesca (ed oltre)*, in "Rivista di Letteratura italiana", IX, 1-2, pp. 107-18.

MANDEL'ŠTAM O. E. (1967), *Razgovor o Dante* [*Discorso su Dante*], Iskusstvo, Moskva, poi in *La quarta prosa*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 119-58.

MARRANI G. (1999) = *I sonetti di Rustico Filippi*, a cura di G. Marrani, in "Studi di Filologia italiana", LVII, pp. 33-199.

MENGALDO P. V. (1960), *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, in "Rassegna della Letteratura italiana", LXIV, pp. 446-69.

ID. (1989), *Questioni metriche novecentesche*, in AA.VV., *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, Antenore, Padova, poi in Mengaldo (1991), pp. 27-44.

ID. (1990), *Preliminari al dopo Contini*, in "Paragone", Letteratura, poi in Mengaldo (1991), pp. 159-73.

ID. (1991), *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino.

ID. (1994), *Storie letterarie e commento ai testi*, intervista a cura di R. Luperini, in "Allegoria", XVI, pp. 113-23.

ID. (2001), *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Roma-Bari.

MENICHETTI A. (1975), *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in "Strumenti critici", poi in Menichetti (2006), pp. 109-39.

ID. (1989), *Minima metrica (metrica e "dispositio"; dieresi)*, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Mucchi, Modena, poi – con titolo leggermente mutato – in Menichetti (2006), pp. 227-35.

ID. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova.

ID. (1995), *Metrica e stile in Guittone*, in M. Picone (a cura di), *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno internazionale di Arezzo, 22-24 aprile 1994*, Cesati, Firenze, poi in Menichetti (2006), pp. 237-50.

ID. (2006), *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti, M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze.

MILITE L. (2000) = B. Rota, *Rime*, a cura di L. Milite, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma.

MINETTI F. F. (1979) = Monte Andrea, *Le rime*, ed. critica a cura di F. F. Minetti, presso l'Accademia della Crusca, Firenze.

MONTALE E. (1946), *Variazioni VII*, in "Il Mondo", 26, 20 aprile, poi in Id., *Auto da fé: cronache in due tempi*, Il Saggiatore, Milano, ora in Id., *Il se-*

condo mestiere. Arte, musica, società, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 9-380.

PACCA V., PAOLINO L. (1996) = F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca, L. Paolino, *Introduzione* di M. Santagata, Mondadori, Milano.

PARENTI G. (1997), *I carmi latini*, in Barbarisi, Berra (1997), pp. 207-40.

PELOSI A. (2003), *Sincronia e diacronia della rima nel sonetto*, in Praloran (2003b), pp. 505-29.

PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L. (2001), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi, Torino (ed. or. 1958).

POZZI G. (1984), *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, il Mulino, Bologna.

ID. (1992), *Fra teoria e pratica: strategie per il commento ai testi*, in Besomi, Caruso (1992), pp. 311-33.

PRALORAN M. (1998), *"Lingua di ferro e voce di bombarda": la rima nell'"Innamoramento de Orlando"*, in G. Anceschi, T. Matarrese (a cura di), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Antenore, Padova, pp. 861-910.

ID. (2003a), *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, in Praloran (2003b), pp. 125-89.

ID. (a cura di) (2003b), *La metrica dei "Fragmenta"*, Antenore, Padova.

PRALORAN M., SOLDANI A. (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran (2003b), pp. 3-123.

PULSONI C. (1993), *"Et imitationem non fugiet sed celabit": per uno studio delle rime e delle serie rimiche nel "Canzoniere" di Petrarca*, in "Studi petrarcheschi", X, pp. 1-79.

ID. (1998), *La tecnica compositiva nei "Rerum vulgarium fragmenta". Riuso metrico e lettura autoriale*, Bagatto, Roma.

QUONDAM A. (1978), *Nascita della grammatica: appunti e materiali per una descrizione analitica*, in "Quaderni storici", poi in Id., *Il naso di Laura. Lingua e poesia nella tradizione del classicismo*, Panini, Modena 1991, pp. 45-81.

ROMEI D. (1991), *Dolce, Lodovico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XL, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, pp. 401-2.

SANTAGATA M. (1980), *Dante in Petrarca*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", poi in Id., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 79-91.

ID. (1986), *La lirica feltresco-romagnola del Quattrocento*, in G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini, P. Floriani (a cura di), *Federico di Montefeltro. La cultura*, Bulzoni, Roma, pp. 219-72.

ID. (1992), *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, il Mulino, Bologna.

ID. (1993), *Petrarca: il Canzoniere*, in F. Brioschi, C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 375-96.

ID. (1996) = F. Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano.

SCAVUZZO C. (2001), *Le riserve bembiane sul Petrarca*, in S. Morgana, M. Piotti, M. Prada (a cura di), *"Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo. Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000*, Cisalpino, Milano, pp. 181-207.

SCHULZ BUSCHAUS U. (1987), *Le "Rime" di Giovanni Della Casa come "Lectura Petrarce"*, in "Studi petrarcheschi", IV, pp. 143-58.

SEGRE C. (1992), *Per una definizione del commento ai testi*, in Besomi, Caruso (1992), pp. 3-14.

SERIANNI L. (1997), *Lingua e stile delle poesie di Giovanni Della Casa*, in Barbarisi, Berra (1997), pp. 11-60.

ID. (2001), *Introduzione alla lingua poetica italiana*, Carocci, Roma.

SOLDANI A. (1999), *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella "Gerusalemme liberata"*, Pacini Fazzi, Lucca.

ID. (2003), *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in Praloran (2003b), pp. 383-504.

TANTURLI G. (2001) = G. Della Casa, *Rime*, a cura di G. Tanturli, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Milano-Parma.

TAVONI M. (1992), *"Prose della volgar lingua" di Pietro Bembo*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 1065-88.

TONELLI N. (1999), *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Olschki, Firenze.

TROVATO P. (1979), *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Olschki, Firenze.

ID. (2000), *Da Brunetto al Casa ai vocabolari: varia fortuna di "cheunque"*, in *Studi vari di lingua e letteratura italiana. In onore di Giuseppe Velli*, Cisalpino, Milano, pp. 115-25.

VANOSSI L. (1980), *Identità e mutazione nella sestina petrarchesca*, in F. Zambon *et al.*, *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Mucchi, Modena, pp. 281-99.

VITALE M. (1996), *La lingua del "Canzoniere" ("Rerum Vulgarium Fragmenta") di Francesco Petrarca*, Antenore, Padova.

ZUBLENA P. (2002), *La macrosintassi del "Galateo"*, in "Stilistica e Metrica italiana", 2, pp. 87-116.

Indice dei nomi*

* Si registrano anche i nomi impliciti, per esempio: petrarchesco o *Fragmenta* o *Canzoniere* = Petrarca. Nei CAPP. 2 e 3 Stilnovo o stilnovistico = Cavalcanti, Gianni Alfani e tutti gli altri stilnovisti.